ISSN 0130-6405

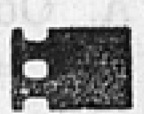
ИСКУССТВО КИНО

85 10





Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году



Издание Союза
кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 12.07.85.
Подп. к печати 12.09.85
А 07289
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12.
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 1971

1*

CINEMA ART

In this issue: Hero of Socialist Labour, turner Yevgeny Moryakov reflects about modern Soviet cinema (p. 5). Talk with wellknown Soviet film director Eldar Shengelaya (p. 11). Survey of new scientific research films (p. 22). Reviews of the films "Bunch of Mimosaceae and Other Flowers", "Family Secret", "Friday Preference", "Goodbye, Green of Summer..." (p. 34); "Let the Charms Last Long", "Still In Love with Hope" (p. 48); "I've Come to Tell You" (p. 56). Notes about documentaries devoted to wellknown Soviet film director Alexander Dovzhenko (p. 60). Talks with scriptwriter Budimir Metalnikov (p. 63) and actress Vera Alentova (p. 73). Essay on works of film director Javanshir Mamedov (p. 84). Article about artistic experience of the 50—60 ies (p. 90). Recollections by Nikolay Okhlopkov about his work in cinema (p. 103). Article about film seminar in Potsdam (p. 127). Notes about XVII Hungarian National Film festival (p. 136). Article about wellknown film actor Lawrence Olivier (p. 143). Reviews of the films "Khatanbator" (Mongolia; p. 158), "Allá en la Plaza Garibaldi" (Mexico; p. 161). Cinerama (p. 164). Script by Lev Roshal "Pyramid" (p. 171).

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
142300, г. Чехов Московской области



НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС

Современность и экран

Союз искусства и труда... Каждая встреча кинематографистов со зрителями — рабочими, тружениками села, учеными, студентами, школьниками — это праздник. И не только праздник — но и прекрасная возможность взаимного духовного, интеллектуального, эмоционального обогащения. Каждая такая встреча оставляет след в сердцах тех, кто в ней участвует, дает новые стимулы труду, творческому труду. Союз искусства и труда — основа основ развития советского кинематографа. С особой остротой важность его ощущается ныне, когда страна идет навстречу XXVII партийному съезду.

На снимке: в гостях у работниц Минского фарфорового завода кинематографисты Альбина Матвеева, генеральный директор «Мосфильма» Владимир Десятирик, Жанна Болотова, Борис Иванов.

Фото Ив. Думкина



Любимое народом

Евгений Моряков,
Герой Социалистического Труда:

Заранее прошу читателей извинить за возможную категоричность и субъективность суждений. Любовь пристрастна, а уважение предполагает требовательность.

Говоря откровенно, когда я получил приглашение редакции журнала «Искусство кино» поделиться в преддверии XXVII съезда партии своими размышлениями о современном советском кино, то поначалу хотел отказаться. Не покажется ли мое выступление излишне самонадеянным и будет ли оно достаточно интересно кинематографистам и читателям журнала? Не скрою, что и сейчас, когда я все же решился взяться за перо, сомнения не оставляют меня.

Несколько слов о том, почему я все же пишу эти строки.

Все мы очень любим кино. С детства и до преклонных лет в большинстве своем мы несем в себе эту любовь, заполняя зрительные залы кинотеатров и клубов. Надежда не покидает нас, несмотря на испытываемое порою разочарование. А если плохая погода, нездоровье или просто недостаток времени не позволяют нам выбраться в кино, оно само приходит к нам в дом. (Замечу в скобках, что в этом смысле одна лишь статистика кинопроката с тех пор, как в наш быт вошло телевидение, не может служить достоверным и объективным зеркалом отношений зрителя и фильма.) Кино остается любимым зрелищем советского человека, «важнейшим из искусств», по провидческому определению В. И. Ленина.

Да, непреходящая и непроходящая любовь к кино — моя, моей семьи, моих товарищей по работе — помогла мне решиться на эту статью. Но было и еще одно соображение, пожалуй, не менее важное.

Вот уже более десяти лет, с тех пор как Владислав Виноградов снял свой фильм «Токарь», героем которого мне довелось стать, я знаю о работе кинематографистов не понаслышке, а в известном смысле изнутри. Последние же три года, являясь членом художественного совета «Ленфильма», я регулярно общаюсь с мастерами кино, имею возможность прикоснуться к таинству творческого процесса и вижу, какой это нелегкий хлеб. Даже за «средним» фильмом, а порой и за неудачей стоит тяжкий труд коллектива студии. Может показаться, что под этим предлогом я ратую за снисходительную оценку конечного результата — готового фильма. Отнюдь. Наш зритель, наш советский человек достоин высоких образцов подлинного искусства. Но строгость и высота критериев, непримиримость к халтуре, к ремесленным поделкам никоим образом не должны умалять уважения к работе кинематографистов. И когда в очередной раз нам придется произнести эти два слова — Человек Труда, то пусть перед нашим мысленным взором рядом с Рабочим, Инженером, Учителем, Врачом встанет Художник.

Начну сразу же с главного. Фильмов хороших много, и я о них обязательно скажу, но вот начинаешь вспоминать любимые, такие, которые на всю жизнь запомнились, и невольно

обращаешься в прошлое, причем не столь уж близкое: «Судьба человека», «Коммунист», «Председатель»... Среди картин последнего пятилетия по накалу гражданской страсти, масштабу личности героя, художественному уровню равных названным, пожалуй, не найти. Хотя на счету кинематографистов есть работы значительные, они получили и хорошую прессу, и общественный резонанс. Назову «Вкус хлеба» и «Надежду и опору», «Твой сын, земля» и «Остановился поезд», «Магистраль» и «Последний побег», «Пацанов», «Дублер начинает действовать», «Родню», такие картины, как «Влюблен по собственному желанию», «Прохиндиада...», «И жизнь, и слезы, и любовь», «Мой друг Иван Лапшин»...

Могут резонно спросить, по какому принципу я отбирал эти картины. В самом деле, в далеко не полном списке — работы разных режиссеров, разные жанры, темы... Добавлю, что и внутри его нет никакой системы. Фильмы я назвал в произвольном порядке, как они пришли мне на память. Но принцип все же есть. Во-первых, они сделаны людьми талантливыми, настоящими художниками, во-вторых, они — в числе лучших лент последнего времени, и, наконец, весьма для меня важное — лично мне они нравятся.

Однако не мало ли таких картин? Не слишком ли много лент средних — я уже не говорю о серых и сырых?

Понимаю, что слишком многое должно «сойтись» в таком деле, как производство фильма, чтобы результат получился достойным. И все же меня не оставляет ощущение, что во многих случаях есть все возможности «приподнять планку», сообщить большее ускорение, более мощное дыхание фильму. Режиссуре, руководству студий надо быть смелее, активнее, дерзостнее. Я отдаю себе отчет в том, что это совсем не просто. И нервов это стоит, и бессонных ночей. Но другого пути нет. Народное хозяйство стало на путь интенсификации общественного производства. Программа «Интенсификация-90», выдвинутая ленинградцами и направленная на то, чтобы добиться принципиальных резких сдвигов в темпах движения экономики и производительности труда, получила одобрение Центрального Комитета партии. Я далек от того, чтобы призывать механически переносить методы управления промышленностью, транспортом, сельским хозяйством в сферу художественного творчества. Но сам принцип этой программы, ее суть, состоящая в том, чтобы максимально использовать все резервы, не упускать ни малейшей возможности для улучшения качества продукции, не могут не быть близки и деятелям искусства. Более того, любой настоящий художник, мастер подтвердит: вдохновение — это не только наитие «свыше», озарение, но и предельное напряжение духа и мысли. Кинотворчество, как и творчество в любой сфере, безусловно требует полной отдачи нравственных, физических, творческих сил. Но зато какая радость от самого процесса работы, от результата! И какова тогда его общественная польза!

С чувством досады смотрю я иные фильмы, ибо в каждом из них ощущаю запас высоты, почему-то не взятой, внутреннюю энергию, почему-то не использованную, скрытую силу, почему-то не израсходованную. Почему?

Где-то я читал, что кино — это искусство компромисса. Слишком много, да и к тому же самых разнообразных составляющих складывается в фильм. Не все можно учесть, предусмотреть, исполнить, получить. Наверное, каждый из сценаристов, режиссеров, актеров, причастных к созданию подобных «не до конца осуществленных» картин, найдет свое объяснение тому, почему в итоге вышло так, а не иначе. И все же будь всякий на своем месте последовательнее, принципиальнее в отстаивании собственной гражданской, эстетической, творческой позиции, будь студия смелее и требовательнее (а это две стороны одной медали) — кто знает, быть может, какой-то из таких фильмов смог бы занять место в первой шеренге.

Особый вопрос — о герое нашего кино, нашего искусства в целом. Обратимся опять же памятью к Трубникову, Губанову, Соколову... Выдающиеся характеры — яркие, сильные, но кто скажет, что они выдуманные, что таких людей только в кино можно встретить? Убежден, именно такой герой нам нужен — не идеальный, а взятый из самой жизни. Герой, которому веришь и за которым идешь, потому что он близкий тебе человек. Он думает о том же, что и ты, у него те же заботы, что у тебя. И все же — он лидер. Тебе чуть-чуть не хватает его цельности, его веры, его энергии, его сметки. Поэтому, когда он рядом — тебе спокойнее, увереннее, надежнее. Ты сам можешь больше. Нам, зрителям, обычным людям — работающим, воспитывающим детей, просто живущим в ежедневной сутолоке будней, — нам очень нужен такой герой.

Мы часто говорим о «волшебной», преобразующей силе искусства. И справедливо. Было бы наивным полагать, что конкретный фильм, спектакль, книга могут сделать нас лучше или хуже, подвигнуть на какой-то конкретный поступок (хотя примеры такого рода существуют). Влияние искусства на формирование личности много сложнее. Но по силе и характеру воздействия оно уникально. Ничто в нашей жизни не может его заменить — ни труд, ни отдых, ни спорт, ни дружба — ничто. И ничто не может его убить. Даже война. «Когда говорят пушки, музы молчат» — крылатая фраза, но ошибочная по самой своей сути. «Пушки» могут сделать тебя сильнее другого, но «музы» могут сделать тебя сильнее самого себя. А такое доступно только Человеку и только потому, что существует Искусство.

Здесь самое время подчеркнуть: искусство искусству рознь. Я не хочу вдаваться в анализ и выносить какие-то оценки буржуазному искусству. Но наше, советское, заявило о себе, завоевало авторитет, заслужило любовь своего народа и повсюду в мире неизменным и искренним вниманием к человеку. И это то, чем мы можем по праву гордиться и что должны беречь. Главное наше богатство и в жизни, и в искусстве — человек.

...Вспоминаю свою молодость... Мальчишкой привел меня на завод рабочий, в недавнем прошлом солдат, и стал уговаривать начальника отдела кадров принять меня на работу. Я был очень худой, маленький, щуплый, слабый — брать меня не хотели. Аргумент был серьезный — залезет такой шкет куда-нибудь, его и не вытащишь.

Пользы мало, мороки много. Но пожалели — взяли. Заботу о таких, как я, пацанах приняли на свои плечи фронтовики, возвращавшиеся к станкам, к мирному труду, не залечив толком своих ран. Они приняли нас — наше поколение, в большинстве оставшееся без отцов, под свое крыло, хотя самим порой было ох как нелегко. И вот, смотрю я на них сегодня, сам уже отец взрослой дочери, — такими же они и остались. Не научились себя жалеть. Не только жалеть — беречь. И лишь когда старые рубцы или с годами приобретенные болячки совсем уж допекут, неохотно уходят «подлечиться». Уходят — и... не возвращаются. Остается только станок. А на диспетчерском часе слышишь: «Ребята, Шишлина станок встал. Надо его подремонтировать». Не по инвентарному номеру называют, а по имени рабочего, стоявшего за ним. «Фреза Карасева», «технология Савича», «корабль «Алексей Чуев»... Навечно останутся в нашей памяти имена рабочих людей, прославивших свой труд.

На смену нашим старшим товарищам пришли мы, на смену нам идут наши дети. Незаменимых, говорят, нет. Неверно.

Тех, кто прошел от Москвы и до Берлина, тех, кто поднял страну из руин, нам наверняка никто не заменит. Новые поколения будут грамотнее, больше сделают, возьмут более высокие вершины — жизнь берет свое, и неостановимо ее движение вперед. Это прекрасно. Но стариков наших, кому мы жизнью обязаны, свободой, судьбой своей, мы никогда не забудем. Они — достояние нашей страны. Наша опора, наша гордость, наша любовь. Долг, говорят, платежом красен. Никогда мы не сможем отдать его им сполна. Но беречь это поколение, заботиться о нем, как призывает нас к этому партия в своих последних решениях, мы можем и должны.

Огромное дело делают наши мастера кино, снимая фильмы о Великой Отечественной. Все вместе они составили летопись ратного и трудового подвига народа, спасшего свою страну, весь мир от самой большой беды в мировой истории. Иностранцы порой спрашивают нас — не слишком ли часто вспоминаем мы войну? А я вот думаю, что нет ничего лучше, чем воспитание памятью. Что может быть чище, выше, благороднее, священнее памяти о своих предках, о своей истории?

Недавно мы отметили 40-летие Победы. Всенародное чествование фронтовиков, всех, кто пережил суровую военную пору, с новой силой выявило духовный потенциал нашего народа — его благородство, миролюбие, интернационализм. Мне особенно радостно было видеть в эти дни взволнованные молодые лица. Я читал на них и гордость славой своих дедов, и решимость отстоять мирную жизнь на планете, и какую-то особую сопричастность великой судьбе тех, кому сегодня за шестьдесят, а тогда, в сорок первом, было тоже двадцать...

Отдавая должное достижениям нашего кинематографа в освоении военной темы, приходится признать, что успехи на современном материале и реже, и не столь значительны. Может быть, для того чтобы осмыслить то или иное явление, художнику нужна дистанция времени — вполне возможно, но как же тогда искусство сможет

активно вторгаться в жизнь, соучаствовать в современных общественных процессах, если оно способно мыслить лишь ретроспективно?.. И как тогда быть с такими категориями, как художническое предвидение или социальная актуальность, даже злободневность позиции художника?

Коснусь лишь некоторых проблем, волнующих меня и, с моей точки зрения, представляющих серьезный общественный интерес. При этом я отдаю отчет в том, что искусство кино, не может быть столь же оперативным, как, скажем, газета или телевидение. Да и задачи у искусства совершенно иные, особые, свои. И все-таки...

По состоянию здоровья некоторое время тому назад я был вынужден оставить станок. Именно так — вынужден. Считаю необходимым это подчеркнуть, ибо у иного молодого читателя журнала такая формулировка может вызвать ироническую усмешку. А между тем я по сию пору считаю себя рабочим и, надеюсь, по праву. Почему я так подробно об этом говорю? Ведь ежегодно десятки тысяч молодых ребят в стране осваивают — и успешно — рабочие специальности. Казалось бы, проблемы нет. А она есть. И я вижу ее вовсе не в том, что где-то не хватает станочников, что молодежь не всегда хочет идти работать в цех. Проблема глубже. В самом отношении к труду. Понятие престижности стало характеристикой не качества твоей работы, как и должно быть, а заключает в себе формальную принадлежность к той или иной профессии. Попросту говоря, ты можешь быть официантом в дорогом ресторане — плохим или хорошим, это не важно, — но получать от жизни больше, чем замечательный токарь или, скажем, грузчик в порту. При этом речь идет не о зарплате — о сумме жизненных благ. О том, как ты «выглядишь» в глазах окружающих. Получается, что для того, чтобы хорошо жить, не обязательно хорошо работать, достаточно «хорошо» устроиться. Я вовсе не хочу бросить тень на какие-то профессии, противопоставив одни другим. Профессионал, мастер — в любом деле достоин уважения. Но как раз гордости за дело рук своих, стремления работать споро, красиво, умело нам не хватает. Доходит до того, что иные из нас жалуются дома или в кругу друзей — устаю, мол, на работе, тяжело приходится. Но кто сказал, что на работе должно быть легко? И почему усталость от работы стала нас тяготить? Да это же прекрасно — устать к концу рабочего дня. Значит, ты хорошо потрудился — с толком, с пользой, значит, не зря прошел у тебя этот день. Само сознание этого «не зря» делает тебя счастливее, духовно богаче.

Я все время стараюсь внушить молодым — не торопитесь убедить себя в том, что вы ошиблись в выборе профессии, что дело, которому вы решили отдать часть жизни, неинтересное. Придет время, вы почувствуете, что ваши руки что-то умеют, что они могут делать это «что-то» лучше, что вы способны на большее, — ваша профессия станет вам нравиться. Не сразу человек становится мастером в своем деле. И потерпеть надо, и покорпеть, и шишек набить. Мне кажется, что кино может очень многое сделать, чтобы привить нашей молодежи вкус к самому процессу труда, к постижению ве-

ликой тайны овладения ремеслом. В наших фильмах нет недостатка в героях, совершающих поступки с риском для самой жизни, но всегда ли он оправдан, этот риск? Всегда ли напряжение сил героя вызвано суровой необходимостью?

Не могу не упомянуть здесь наш ленинградский фильм «Требуются мужчины». Авторы поставили своих героев в ситуацию абсурдную — прорвало плотину, и они вынуждены затыкать брешь собственными телогрейками. Ничего, кроме недоумения, такое вызвать не может. Кому нужен этот бутафорский героизм? Надо признать, что, хотя приведенный мною пример можно считать крайним, он отнюдь не единичен и достаточно характерен. Возникает резонный вопрос: почему так происходит? Наверное, причин наберется немало, и каждый, кто причастен к производству фильмов, сможет назвать свою. Лично мне думается, что подобное происходит от неверия или от неспособности отыскать выдающееся в повседневном. «В жизни всегда есть место подвигу» — есть такая с детства знакомая формула. Но что же такое подвиг — в повседневном трудовом процессе? Конечно, в экстремальных условиях характер человека проявляется резче и объемнее. Искусство не может это не привлекать. Но когда эти условия создаются искусственно, нарочно, то и поступки героев выглядят надуманными. Такому герою не веришь. Сейчас, я думаю, должно звучать иное: не надо совершать «героические поступки» ради самих поступков — надо спокойно, умело работать каждому на своем месте. Быть профессионалом.

Простота и надежность ценятся в технике на вес золота. Но как же они важны в человеческих отношениях! И как нам порою их не хватает — таких обычных и таких замечательных качеств. Горько об этом говорить, но необходимо. Деловитость, обязательность, точность — и в производственных, и в личных отношениях — подчас не являются нормой, становятся серьезной общественной, нравственной проблемой. Я бы даже сказал — проблемой политической. Трудно однозначно ответить на вопрос: отчего и как мы к этому пришли? Важно понять другое. Основополагающий принцип социализма, нашей с вами жизни — один за всех, все за одного. В этих условиях подвести кого-то — значит обмануть всех. Быть может, это звучит жестко, но здесь нет преувеличения.

Порядок и порядочность — не просто похожие слова. Это — слова одного корня, одного ряда, одного смысла. Первейшая задача кинематографа — обеспечить постоянное присутствие на экране, а значит, рядом с нами, порядочного, надежного человека.

...Совсем немного времени отделяет нас от крупнейшего события в жизни страны: XXVII съезда КПСС. Съезду предстоит принять поистине исторический документ — новую редакцию Программы партии. Без всякой натяжки можно утверждать: решения съезда станут фундаментом нашего бытия в следующем столетии. Отсюда — и мера нашей общей и персональной ответственности за конкретное, практическое осуществление предначертаний партии. Оттого, насколько серьезно, ответственно и профессионально каж-

дый из нас на своем месте будет делать свое дело, зависит общий успех.

Человек труда всегда был одной из центральных фигур наших фильмов. Ведь именно в сфере труда повседневно разворачивается созидательная активность советских людей, раскрываются их личные качества, формируются социальные интересы, нормы поведения. Характер отношений людей друг к другу и к выполняемой работе — вот что в конечном счете определяет весь уклад нашей жизни.

Кино сильно вниманием и любовью зрителя. И дело вовсе не в том, что зритель платит деньги и потому вправе требовать от кино отдачи, что называется, на «всю сумму». И сумма эта невелика, и отношения не ограничиваются финансовым аспектом. Зритель должен идти в кинотеатр не только для того, чтобы развлечься, но — безусловно и прежде всего — для того, чтобы что-то извлечь для себя с пользой для души, для своего нравственного возвышения. Служить этой высокой и благородной цели — долг и призвание мастеров экрана. У советского кинематографа богатейшие традиции, а советский зритель один из самых чутких и благодарных в мире. Я вижу в этом единстве залог дальнейших успехов нашего кино, надежную гарантию его поступательного движения.

Требует время

Эльдар Шенгелая: Самое сложное — найти современную кинематографическую форму, способную затронуть общественное сознание.

Беседу ведет Т. Мамаладзе

От моей редакции до тбилисского Дома кино — пять минут прогулочного хода по проспекту Руставели. С учетом неизбежных на этой прекрасной магистрали встреч, рукопожатий, объятий, расспросов — тридцать, от силы — сорок минут ходьбы. А у меня, как, впрочем, и у Эльдара Шенгелая, на преодоление этой дистанции ушло два месяца. Говоря точнее, один месяц двадцать восемь дней пятнадцать часов тридцать семь минут... Нерациональная трата времени!

Нерациональная и непроизводительная, она же — бесхозяйственная и, соответственно, — бесчеловечная.

Мы убиваем время, время убивает нас.

В этой связи вспомнился фильм самого Эльдара Шенгелая «Голубые горы, или Неправдоподобная история», выдвинутый на соискание Государственной премии СССР. Как в нем очевидная смена времен года ничего не меняет в судьбе героя ленты и его дела, так и наше дело — я имею в виду предстоящий диалог — безнадежно стояло на месте, омываемое клокочущим потоком текучки.

И самым смешным было то, что в этом деле в равной мере были заинтересованы мы оба.

Но мы все-таки встретились, и мой первый вопрос прозвучал не очень корректно: «Почему только сегодня? Почему не в апреле?»

Он махнул рукой: «Обычная скучная история. Поговорим лучше о кино...»

Т. Мамаладзе. Нет, лучше поговорим о жизни. Ты назвал фильм «... или Неправдоподобная история». Почему неправдоподобная? Правдоподобнее не бывает.

Э. Шенгелая. Наш фильм по жанру — притча, современная притча, а у нее — свои каноны. Помнишь зачин грузинских сказок: «Было то или не было...» Любая сказка, басня, побасенка — правда, только изложенная иным языком. Он-то и делает истину особенно убедительной для читателя или зрителя, так что под конец они уже не задаются вопросом: было то или не было? Было, было!

Т. М. Но какая же это сказка, когда в Рустави, во время твоей встречи со зрителями, одна женщина задала вопрос: «Как вам удалось подсмотреть нашего директора? Я уверена, это он выведен в роли, которую исполняет Теймураз Чиргадзе!»

Э. Ш. Вот видишь: требуешь разговора о жизни, а сам то и дело тянешь меня в кино. Что, необходимы рассуждения о киноязыке? Сколько в нашей жизни больших проблем, нерешенных вопросов, конфликтных ситуаций, сколько преград на пути большого дела и сколько маленьких фильмов о них!.. Как часто, ставя проблему прямолинейно, что называется — в лоб, а значит, непрофессионально, сводят на нет социальный пафос высказывания и унижают самое проблему. Быть может,

Эльдар Шенгелая

Фото В. Ярославцева



эта мысль банальна, но я все-таки повторю ее: как бы ни был силен публицистический запал, примитивно изложенная история никому не нужна. Самое сложное — найти современную кинематографическую форму, способную затронуть общественное сознание...

Не знаю, как в других республиках, но у нас, в Грузии, прокатная судьба «Голубых гор...» сложилась счастливо. Грузинская контора кинопроката фиксирует высокую посещаемость картины. Это притом, что даже самые лучшие наши ленты, имеющие большой успех на всесоюзном и зарубежном киноэкранах, не всегда пользуются благосклонностью грузинского зрителя...

Т. М. Нет пророка в своем отечестве?

Э. Ш. Мы не пророки, хотя по роду занятий и долгу службы обязаны быть ими. Почему нам это не удается — другой разговор, но факт очевиден: там, где злободневность содержания, остросоциальная, общественная, государственная, если хочешь — политическая проблематика обеспечены органичной кинематографической формой, зритель задет, он начинает размышлять, ставить вопросы, искать и требовать ответов на них.

Т. М. На той же встрече в Рустави один рабочий, металлург, потребовал: «Фильм «Голубые горы...» должны посмотреть все руководители!»

Э. Ш. И это было сделано. На собрании партийно-хозяйственного актива республики, посвященном задачам Грузинской партийной организации в свете решений апрельского Пленума ЦК КПСС, председательствующий объявил: «После перерыва будет показан фильм «Голубые горы, или Неправдоподобная история».

Т. М. И какая была реакция на фильм?

Э. Ш. Смеялись... Только после просмотра один человек подошел ко мне и скорбно так сказал: «А я и не знал, что ты такой злой».

Т. М. Он высказал мысль, которая и меня занимает: чуть ироничный, чуть грустный, но всегда добрый и веселый Эльдар Шенгелая — и вдруг такая сатира... Я еще вернусь к этому парадоксу, а пока — о твоем оппоненте. Может, в «Голубых горах...» он увидел себя?

Э. Ш. Не мог он увидеть себя в «Голубых горах...». Это умный, высокообразованный, чуткий человек, толковый руководитель, в разные времена занимавший очень важные посты. И вот поразмышляй, пожалуйста, почему мою цель, изначально и в конечном итоге благую — показать, к каким психологическим и социальным деформациям приводит равнодушие и ханжество на производстве, как оно подтачивает и разрушает дело, от которого зависят судьбы людские, — почему он прочел мое намерение как злобное шельмование?

Т. М. Может быть, потому, что было время, когда непатриотичным считалось глядеться в безжалостное зеркало правды? Когда это зеркало тщательно драпировалось помпезным бархатом, в складки которого пряталось реальное и часто неприглядное отражение? Но ведь сегодня совершенно неопровержимо установлено: даже в экономике ложь неэффективна. Неэффективна именно с экономической точки зрения...

Э. Ш. Я не экономист, но убежден, что правда, в том числе и правда художественная, является производительной силой общества. И если уж мы кос-

нулись недавних партийных решений, то больше всего в них меня как режиссера взволновало положение о максимальном приведении в действие человеческого фактора...

Т. М. Смотри, на какую высоту мы забрались... Можно подумать, что твой фильм исследует проблемы внедрения гибких производственных систем, интенсификации производства, углубления процессов научно-технического прогресса... В одной рецензии на «Голубые горы...» я прочитал: «Весь этот маленький мирок...»

Э. Ш. Не лукавь... Мирок в фильме и впрямь маленький, и на него не стоило бы тратить пленку, будь он явлением изолированным. Учреждение, в которое наш герой Сосо приносит свою рукопись и от которого безнадежно ждет ее прочтения и оценки, — гипербола, но ведь в жизни автор сценария «Голубых гор...» Резо Чейшвили сам не раз оказывался в роли Сосо и сам впоследствии служил в подобном учреждении. Писатель почерпнул сюжет из своей творческой и житейской практики.

Частный пример — еще не тенденция. Однако примеров, выстраивающихся в тенденцию, сколько угодно. Вот тебе мой: сценарий «Голубых гор...» шел к производству два года. Кто-то его читал, размышлял, одобрял или сомневался, поглядывал наверх, а кто-то не читал, не размышлял, но, поглядывая наверх, высказывал опасения и сомнения... Обычная бюрократическая карусель вокруг живого дела.

Практика согласований, выбивания виз, резолюций, бессмысленный пережог рабочего времени, разговоры с людьми, которые ничего не желают решать и оправдывают свою безответственность ссылками на чье-то вышестоящее мнение, — все это не только лишь имитирует бурную деятельность, но еще и напрочь отменяет продуктивную творческую работу.

Вот теперь, пожалуй, я ответил на твой первый вопрос, почему мы не встретились в апреле.

Что такое гибкие производственные системы — в этом я разбираюсь на популярном уровне, но одно знаю твердо: искусство оперирует нравственными категориями, пристально всматривается в личность, а отзвук, резонанс — всегда социальный.

Т. М. Критика и зрители одинаково чутко уловили социальный пафос «Голубых гор...». Рабочие аудитории Тбилиси, Рустави, Зестафони, Кутаиси, других промышленных центров без труда соотносят пафос фильма с реальными процессами сегодняшних дней: преодолением преград на пути новаторской перестройки жизни. Одна из рецензий на фильм начинается так: «Берегитесь, бюрократы, Шенгелая пришел!..»

Э. Ш. Да ну их, эти полемические перехлесты! В фильме я просто изложил свое мнение об отчуждении личности и дела, в итоге разрушающем личность и уничтожающем дело.

Т. М. И все-таки в связи с возгласом рецензента: «...Шенгелая пришел!» хочу задать вопрос: как ты пришел к «Голубым горам...»? Откровенно говоря, не вижу логики в том, что автор «Необыкновенной выставки», «Чудаков», «Мачехи Саманишвили» задумал и поставил т а к о й фильм...

Э. Ш. Логика есть, хотя тематически это действительно иная, новая для меня сфера. Но связь «Голубых гор...» с

другими моими фильмами вижу прямую, чувствую их единство. Картину о равнодушии человека к себе, людям, делу, о его душевной и духовной неподвижности можно было делать в совершенно разной манере, в разном ключе. Можно было, скажем, делать сугубо драматическую вещь, такая тема могла бы пойти и в эту сторону, могла быть психологическая картина...

То, что «Голубые горы...» поставлены на грани серьезного и несерьезного, смешного и грустного, объединяет их с другими моими вещами. Для всех них, по-моему, характерна форма притчи, которая предполагает, что зритель обязательно должен рассмеяться. Разница только в оттенках, качестве, «достоинстве» смеха, определяемых темой, сюжетом, моей задачей ну и, конечно, моим умением. В одном случае это грустный смех, смех сквозь слезы, в другом — иронический, в третьем — саркастический, но никогда — издевательский и всегда — настроенный на раздумья. По крайней мере, мне хотелось бы так думать.

Т. М. Действительно, скульптор Агули в «Необыкновенной выставке», двое чудаков, пробивающих своим «неболетом» «крышу» косных запретов и ограничений, герои «Мачехи...», строящие свою жизнь на ложных ценностях, при этом разрушая ценности истинные, — все они смешны, но смешны по-разному. А смех в «Голубых горах...» достигает такой горькой силы, что даже вызывает боль. Вот я и спрашиваю: ты стремился к этому? Ты хотел, чтобы показ человека, превратившегося в чистую функцию, хотя и ее-то он осуществлять не может, вызывал тревогу?

Э. Ш. Да, конечно...

Т. М. Тогда скажи, как эта тема интерпретировалась в «Необыкновенной выставке»?

Э. Ш. Такой темы там не было. История человека, промотавшего свой талант, была изложена в лирико-юмористическом ключе. Добрый, сочувствующий взгляд с дымкой идиллического отношения. Но в то же время там были зарисовки, прокладывающие путь социальным обобщениям. Струя социальной сатиры нет-нет да и выбивалась на поверхность фильма.

Т. М. Постараюсь суммировать: тебе в высшей мере свойственно вести разговор со зрителем на грани иронии, смеха и серьезной проблемности.

Э. Ш. Стараюсь...

Т. М. В контексте этого утверждения я вот о чем хочу спросить: вокруг прежних твоих работ, как и вокруг фильмов других наших ведущих кинорежиссеров, в критике сложился своеобразный миф-стереотип: де, все они только тем и занимаются, что воспевают грузинский национальный характер. Этакое, знаешь ли, тронутое доброй иронией самолюбование...

Что ты скажешь по этому поводу? И насколько эта «легенда» приложима к «Голубым горам...»?

Э. Ш. Видишь ли, без характера нет личностей, без личностей нет народа. Проникая в ту или иную личность, мы так или иначе обнаруживаем общенациональные, типические особенности. Их поиск и выявление — само собой разумеющееся дело. Но при этом столь же необходимо в достойной, эквивалентной открытию художественной форме предъявить народу его отображение. Во всем противоречивом обличье. Но эта задача все время меня-

ется, потому что народный характер не есть какая-то застывшая данность, раз и навсегда определенная. Народный характер бесконечно развивается соответственно тем или иным историческим и социальным условиям, а его национальное своеобразие всегда окрашено конкретным временем. И если художник перестает исследовать национальный характер в конкретной временно́й ситуации, если он оперирует отжившими представлениями — возникает поток вторичных лент, внешнее обаяние которых камуфлирует реальные коллизии народной жизни. К слову, эта проблема проходит не только по ведомству критики, она чревата немалой опасностью для народного самосознания и самолюбия. Самоцельное смакование псевдонациональных черт характера — эпикурейцы и кутилы, простодушные гуляки, безалаберные, однако добродушные и щедрые остряки, подтрунивающие над собой, — порождает стойкий стереотип, получающий, к сожалению, межнациональное хождение.

Т. М. Вот почему рассердился на тебя твой давешний оппонент: «Голубые горы...» не совпали со стереотипом, поколебали его.

Э. Ш. Может быть... Хотя это обычное в искусстве явление. Итальянский неореализм захлебнулся в волне вторичных поделок под его шедевры, действительно открывшие итальянский национальный характер в конкретной исторической ситуации.

Т. М. Тем не менее за последние десять-двенадцать лет грузинский кинематограф явил образцы остросовременного исследования проблем действительности. Новый герой, человек активного гражданского действия, отступив от заданных инерцией тем и образов, ярко и сильно отразил реальный национальный характер, его нацеленность на незаурядную работу души и ума. Я имею в виду фильмы Резо Чхеидзе, Тенгиза Абуладзе, Ланы Гогоберидзе, Георгия Шенгелая, Мераба Кокочашвили, Сосо Чхаидзе, наконец — твой последний фильм.

Э. Ш. Намного раньше был «Листопад» Отара Иоселиани...

Т. М. Верно... Но в той «рани» он стоит несколько особняком, и мы к нему еще вернемся. А теперь скажи: сколько тебе было лет, когда ты снял «Необыкновенную выставку»?

Э. Ш. Тридцать два.

Т. М. Мог ты в этом возрасте сделать «Голубые горы...»? Не считаешь ли ты, что наметившаяся в нашем кино тенденция есть следствие общего его возмужания? Или просто — все стали старше и склонились к «суровой прозе»?

Э. Ш. Ну, конечно же, время растит нас, что-то убавляя, а что-то и прибавляя. Вообще же мне кажется, что художник — это в первую очередь способность ощутить, почувствовать, уловить и запечатлеть время. Время романтического порыва или напряженной аналитической работы и самоанализа.

Т. М. И что, время, пришедшееся на твои тридцать два, было порой романтики?

Э. Ш. Когда мы были студентами, не задумывались над этим. Пятидесятые годы, совсем иная пора... А в начале шестидесятых, когда Отар Иоселиани снял свой фильм, он, видимо, намного раньше нас ощутил приближение такого времени, когда необходим будет иной взгляд на действительность.

Т. М. Тогда же был снят твой «Белый караван». По прямому социальному заказу и на очень острую, больную для горных районов Грузии тему. Как ты к нему сегодня относишься?

Э. Ш. Критически... Впрочем, я всегда относился к нему критически. Социальный заказ был понят буквально, но нам не хватило жизненного опыта и значимости художественных решений. Драматургия строилась на представлениях о действительности, а не на точном знании ее. Над нами довлел груз традиционного романтического кинематографа. Для меня это какая-то раздвоенная картина — и по драматургии, и по ощущениям, выраженным на экране. Там мы не смогли достигнуть единства. С одной стороны — верно угаданная тенденция, «горящая» тема, с другой — схема, закругленность выводов. А в «Необыкновенной выставке» мы с Резо Габриадзе, мне кажется, добились этого единства. Да и время приспело такое: мы поняли, что можем настоять на своем, доказать свою правоту. Раз тебе удается доказать единственную необходимость именно такого, а не иного решения, значит, вокруг что-то уже созрело.

Вот тебе такой пример: когда Иоселиани привел на студию для кинопробы Рамаза Гиоргобиани, появление щупленького, худого, некрасивого мальчика повергло всех в ужас: «Как, и он будет играть главную роль в «Листопаде»?! Как можно грузина показывать таким?! Настолько наш грузинский кинематограф привык к герою романтической наружности — представь себе Акакия Хораву, Спартака Багашвили, Отара Коберидзе и так далее. Сегодня появление на экране Гиоргобиани ни у кого не вызывает сомнений. Стереотипы отброшены, изменились представления о красоте человеческой, она для нас ныне — в духовности, в мысли. Что есть у Рамаза? Его глаза, всевидящие и умные, он духовен, он мыслящий актер, выводящий вовне глубину внутреннего мира своих героев. Поэтому и я, так сказать, призвал его в «Голубые горы...». Он красив своей внутренней жизнью.

А тогда пришлось долго доказывать: не будет Гиоргобиани — не будет фильма.

Т. М. Выходя за пределы сугубо кинематографические, замечу, что этот актер как-то олицетворял собой вступающее в жизнь поколение, его нравственные, гражданские установки, его позицию, его бескомпромиссность и веру в то, что если не ты, то кто же тогда...

Э. Ш. Правильно. Добавлю: нетерпимость к фальши, ходульной риторике, духовной дряблости, неискренности в личной и деловой практике. Еще отказ от псевдонациональных фетишей...

Т. М. Не скажу, что все это было просто. Новое шло на смену старому, старое сопротивлялось, и достаточно агрессивно. Помнишь, как режиссера и исполнителя главной роли в фильме «Листопад» пригласили в Гурджаани на слет молодых виноградарей и виноделов, чтобы публично высказать порицание за «искаженное изображение жизни «рыцарей нашей лозы». Потом рыцари подходили к Иоселиани с извинениями: «Прости, брат, так уж вышло...»

Э. Ш. Да, было такое...

Т. М. Все тот же «двойной стандарт»: для трибуны — одно, для личного употребления — другое. В «Голубых горах...» вы ополчаетесь против рецеди-

вов такой «морали», ведете открытый бой с циничным делячеством, с непрофессионализмом. Я намеренно упрощаю и огрубляю, чтобы высказать очевидную мысль: ваш фильм оказался в русле той работы, что ведется сегодня в республике и во всей стране...

Э. Ш. Я не сторонник военной терминологии в разговорах об искусстве, но это факт: плацдарм один. С проблемой, что поставлена в фильме «Голубые горы...», мы, общество, сталкиваемся давно. К сожалению, она нам хорошо известна, но борьба с ней велась до сих пор как бы на втором листе, мы не решались вынести ее на первый, заглавный. Самое печальное, как мне кажется, — мы теряем людей при этом. Человек должен идти вперед и вверх, вместо этого он ходит по замкнутому кругу. Он талантлив, умен, зорок, но абсолютно не умеет «пробивать» и «выбивать». Таких множество. И вот оказывается, что над его реальными достоинствами берут верх обстоятельства. Абсурд. Нелепость. Необходимые обществу достоинства оказываются невостребованными.

Рассказ Резо Чейшвили, который послужил первоосновой фильма «Голубые горы...», сильно отличается от сценария. Это эскиз, зарисовка, а нам нужна была драматургия, которая ненавязчиво, но остро выявила бы общезначимость проблемы: замкнутый круг, по которому вынужден бесконечно долго ходить, топтаться на месте человек. Так возникла система повторов — унифицированных положений, движений, диалогов, ухваток, повадок, гримас, деталей, словечек, — неизменность которых подчеркивается сменой времен года. Так возникли новые персонажи, например, маркшейдер, кассирша, два толстяка, приглашенные члены совета. Наконец, появилась трещина, разрушившая в итоге здание...

Т. М. А как ты относишься к утверждениям, что этот эпизод напоминает финал «Репетиции оркестра» Феллини? Что это — невольная реминисценция, прямая цитата, сознательный повтор? Или саморазвитие ситуации потребовало разрушить приют безответственных бездельников?

Э. Ш. Ну, когда мы задумывали его, мы ведь тоже ходили, как наш герой... Этот эпизод — результат и нашего хождения по кругу. Нам тогда было не до заимствований. И сходство здесь чисто внешнее. Да, и там, и здесь — физическое разрушение, но смысл, идея — совершенно разные: в «Репетиции...» люди, находящиеся в обычной ситуации и в обыденном состоянии мысли и духа, никак не могут найти друг друга, сыграться и сыграть. Обыденность сознания расщепляет их. Но стоит только смертельной опасности нависнуть над ними, как возникают единство, гармония, красота музыки.

А в нашем фильме разрушение — это следствие общей для персонажей апатии и инертности. Служебная роль метафоры проста — показать губительные последствия внутренних барьеров, воздвигаемых человеком на пути ближнего своего и его дела.

Т. М. В чем ты видишь корни этого зла?

Э. Ш. Оно, вне всякого сомнения, социально. Хотя я не могу как социолог сформулировать ответ. Социальные науки исследуют проблемы присущими им методами, художник же находит болевые точки во многом интуитивно.

Но, размышляя, так сказать, для себя, прихожу к выводу: подобный учрежденческий аппарат возникает тогда, когда теряется конечная цель главного общего дела — человек и его благо.

Т. М. Социологи называют такой эффект деформацией цели. Об этом много пишут сегодня в прессе: бюрократические рогатки, гипертрофированная ведомственность становятся тормозом на пути развития экономики. Проблема максимального выявления и приведения в действие творческого начала каждого работника остро поставлена на апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС, на совещании в ЦК КПСС по вопросам ускорения научно-технического прогресса, в выступлениях Михаила Сергеевича Горбачева в Москве, Ленинграде, Киеве, Днепропетровске. Указан четкий путь, выработана стройная концепция преодоления всего, что препятствует обществу полностью выявить свой творческий и — соответственно — экономический потенциал. В этом контексте с необычайной остротой стоит проблема кадров: каждому предоставлен шанс, возможность творчески реализоваться.

Вот почему в «Голубых горах...» я вижу прямой ответ на социальный заказ времени. Можно утверждать, что главная тема фильма — это бюрократизм и его губительное воздействие на личность и ее творческие ресурсы.

Э. Ш. Я бы так не определял. У бюрократизма разные обличья. В данном, конкретном случае — полное равнодушие к человеку. Каждый человек что-то несет обществу. И когда некто, по долгу службы обязанный принять предложенный дар, не берет — это напрочь убивает человека.

Т. М. Значит, равнодушие на индивидуальном уровне...

Э. Ш. ...Постепенно распространяющееся на социум.

Самый приятный для меня итог «Голубых гор...» — это то, что зритель принимает картину не только как художественное произведение, он видит в ней причины многих своих неурядиц, ищет ответ на вопрос: почему так?

Т. М. В журналистике это называется действенностью выступлений печати. У кого что болит... Согласно теории психологии пропаганды, информация действенна лишь тогда, когда отвечает социальным надеждам, установкам.

Э. Ш. На сдаче картины «Голубые горы...» один руководитель — бесконечно благодарен ему за это! — сказал так: «Если мы не примем этот фильм, значит, он про нас». Для руководителя, как и для художника, это очень важно: ощущать время, понимать его и правильно соотносить с ним свои задачи и работу подначальных ему людей. Взаимное непонимание руководителя и подчиненных — катастрофа для личности, коллектива, общества, да и для самого руководителя.

Т. М. Однако директор из «Голубых гор...» отнюдь не производит впечатление терпящего катастрофу. Такой респектабельный, я бы сказал — обаятельный... Да и другие персонажи вовсе не злодеи. Совсем наоборот...

Э. Ш. В том-то и дело, что не злодеи, а результат их «деятельности» — убийственный. Я ведь к тому же не абстрактное учреждение показал — сугубо наше, грузинское. У этого явления, как мы уже говорили, множество обличий, в том числе и национальных. Уж кто-кто, но только не наш доморощенный

бюрократ застегнут на все пуговицы. Он весь распахнут тебе навстречу, лучится доброжелательностью, обнимает, целует, обещает помочь, сделать... Ты растроган, обнадежен, а он — ничего не делает. Беда в том, что и национальный характер, адаптируясь к бюрократизму, претерпевает деформацию.

Т. М. Но в финале возникает сверкающее стеклом новое современное здание, в котором, правда, по-прежнему поселяется старое.

Э. Ш. Мы мучительно и, казалось, безрезультатно искали эту метафору. Нашли только в самом конце. И выстроили ее открыто публицистически. Кто сомневается в величии наших дел, масштабов и пафоса всенародного творчества? Мы много и хорошо строим, это общеизвестный факт. Но что вносим в новостройки, с чем входим туда? С каким багажом? С какой психологией? Вот какой вопрос хотели мы задать...

Т. М. И задали, кинематографически перефразировав сегодняшнее положение о необходимости перестройки мышления, психологии в отношении к жизненно важным для страны проблемам.

А что дальше, какова следующая работа?

Э. Ш. Не люблю излагать замыслы. Старт и финиш в искусстве очень разнятся. Как-то с Резо Габриадзе мы задумали фильм о первых грузинских летчиках, а получились «Чудаки».

Если очень коротко, то сейчас с Резо Чейшвили мы только начинаем новую работу, тоже с сатирическим уклоном. История молодого человека, в результате всяческих вполне реальных «фантасмагорий» усыновившего собственного отца.

Т. М. Я вижу, в нашем кино утверждается новый жанр — «катастрофическая комедия».

Э. Ш. Да, так кто-то определил жанр «Голубых гор...». Я же, показывая духовную катастрофу, хочу сказать, что мой идеал — когда люди идут вверх и вперед, а не топчутся на месте.

Время больших сдвигов в обществе — самое благодарное для художника время. Такое время переживаем мы сейчас. Задача в том, насколько ты способен выразить в нем общезначимое.

Т. М. Ты говоришь это своим ученикам?

Э. Ш. Непременно. Нам было легче, когда мы начинали: малокартинье, теория и практика бесконфликтности, ходульно помпезные ленты породили у зрителя острую тоску по живому и острому кинослову. Сейчас все иначе. У моих учеников факультета кинорежиссуры Грузинского театрального института, насколько мне представляется, неплохие предшественники, а после них совсем не просто сказать свое слово.

Посмотри, когда выйдет на экран, полнометражный фильм моего выпускника Дато Джанелидзе «Дадуна» — это рассказ о человеке, на котором будет держаться будущее.

Т. М. Постой, ведь это уже было — в твоей же «Необыкновенной выставке». Юноша взлетал над глыбой фаросского мрамора, завещанной ему учителем.

Э. Ш. В «Дадуне» все иначе. Ведь мы живем в середине 80-х. Время другое.

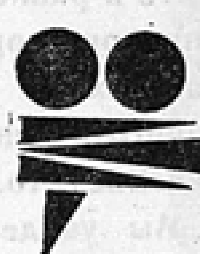
Тбилиси







Д. Садыкова, А. Мухамеджанов, Л. Федосеева-Шукшина, А. Смирнов, Ф. Манафов в фильмах обозреваемого репертуара



кинематограф 80-х. дневник

Проблемный обзор научно-популярных фильмов; статья В. Демина о картинах «Букет мимозы и другие цветы», «Семейные тайны», «Преферанс по пятницам», «Прощай, зелень лета...»; рецензии на фильмы «Продлись, продлись, очарованье...», «Еще люблю, еще надеюсь...», «Пришла и говорю», на цикл документальных лент об А. П. Довженко; беседы со сценаристом Б. Метальниковым и актрисой В. Алентовой; творческий портрет оператора и режиссера Д. Мамедова.

«ЗЕМЛЯ НЕИЗВЕСТНАЯ»

Разборы и размышления

Беседы за рабочим столом

Ракурс

Комментарий к моментальному снимку

Виталий Трояновский

Около ста лет назад, призывая спасти российские черноземные степи, пострадавшие от нерационального земледелия, В. В. Докучаев писал, что для этого «необходимы просвещенный взгляд, добрая воля и любовь...». Эти слова звучат в новом фильме «Земля неизвестная»[1]. Имя Докучаева, его идеи, докучаевские «оазисы» — все это возникает еще в трех научно-популярных картинах, выпущенных недавно: «Кто исправит ошибку Деметры?»[2], «Земля навек»[3] и «В согласии с природой»[4]. А ведь в последние два десятилетия об этой своеобразной фигуре в истории отечественной науки почти не вспоминали с экрана. И вдруг такая вспышка острого интереса. Вряд ли это случайное совпадение. Возможно, за ним стоят какие-то существенные особенности современного научно-популярного кино, никем еще не обнаруженные.

Не так давно в Таллине собрались творческие работники научного кинематографа обсудить его состояние и перспективы развития в Прибалтике и Белоруссии. Замкнуться в рамках избранных регионов не удалось. Оказалось, что их специфические проблемы связаны с общими, с теми, что в равной степени волнуют эстонских кинопопуляризаторов и грузинских, латвийских и казахских.

Программа фильмов, приготовленная для этой встречи, не ограничивалась только лентами четырех республик. Мы увидели новые работы киевлян, алмаатинцев, москвичей... Возник калейдоскоп непохожих друг на друга произведений, большую часть из которых объединяло то, что они вышли почти одновременно. И на этом моментальном снимке кинопроцесса ясно проступили некоторые, но очень характерные его черты.

Прежде всего отчетливо видна «зона наибольшей активности». Речь идет не о количественном доминировании картин какой-либо тематики. Зону создают несколько фильмов, отмеченных тем, что можно назвать призванностью, когда определенный жизненный материал становится объектом глубоко личных духовных устремлений авторов. На таллинском моментальном снимке такие ленты группируются в основном вокруг проблемы «человек и земля», увиденной иначе, чем в многочисленных сельскохозяйственных картинах — давних и недавних лет. Выясняя это различие, можно упрекнуть авторов, следующих традиции, за пристрастие к технологии, более уместное в лентах для специалистов, за недооценку того обстоятельства, что человек и общество в целом постоянно взаимодействуют с почвой и нуждаются в осмыслении этого взаимодействия. Характерно, к примеру, что научно-публицистические фильмы эстонских кинематографистов Ю. Мююра и Э. Сяде «Чтобы пахарь не уставал»[5], «За плугом»[6] и другие, анализирующие недостат-

---

[1] «Земля неизвестная». Автор сценария и режиссер Е. Саканян. Оператор А. Новиков. «Центрнаучфильм», 1984.

[2] «Кто исправит ошибку Деметры?». Автор сценария В. Солонович. Режиссер А. Рудерман. Оператор Ю. Горулев. «Беларусьфильм», 1984.

[3] «Земля навек». Автор сценария Е. Шаботенко. Режиссер С. Лосев. Операторы Н. Мандрич, С. Нови. «Киевнаучфильм», 1984.

[4] «В согласии с природой». Авторы сценария Г. Чертов, А. Школьников. Режиссер Г. Чертов. Операторы И. Сосенков, Л. Никельберг. «Центрнаучфильм», 1984.

[5] «Чтобы пахарь не уставал». Авторы сценария и режиссеры Ю. Мююр, Э. Сяде. Операторы П. Юлевайн, А. Вилу, Н. Шарубин. «Таллинфильм», 1983.

[6] «За плугом» Автор сценария Ю. Мююр. Режиссер М. Мююр. Оператор Х. Роозибуу. «Таллинфильм», 1977.



«Чтобы пахарь не уставал». В кадре — Юри Мююр

ки земледельческой техники, прокатываются в основном в сельских клубах и практически не могут попасть на глаза тем, кто прямо или косвенно обязан нести ответственность за выпуск некачественных, ненадежных или устаревших машин.

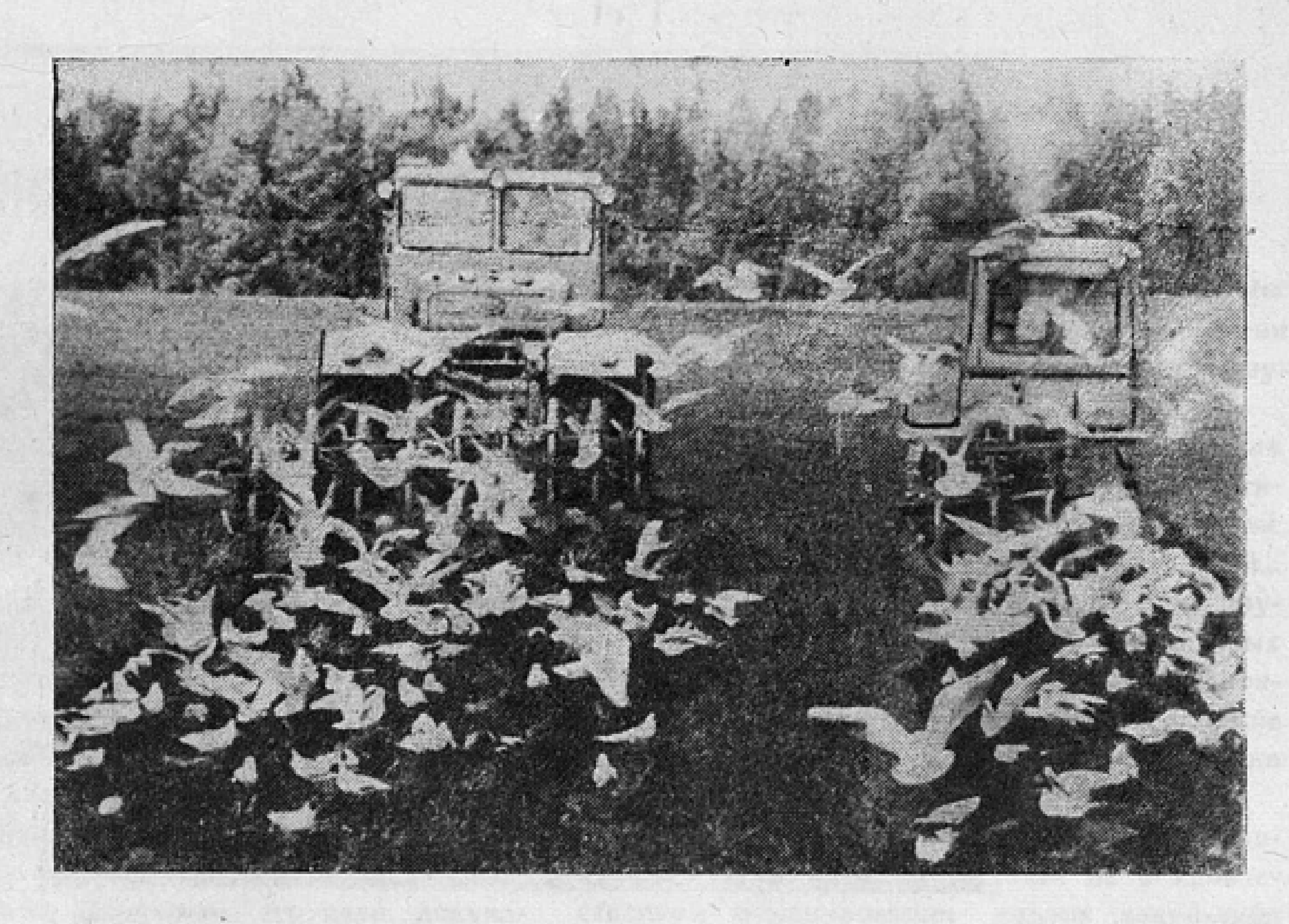
В Таллине нам показали новую ленту этих режиссеров «Земля и камни»[7], которая стала последней работой Юри Мююра. Связанные с его именем сельскохозяйственные фильмы 70—80-х годов, как теперь ясно видно, образуют цикл — единый по задачам и принципам осмысления фактов, хотя одни отнесены к научно-популярным, другие — к документальным. Лучшие из этих лент независимо от рубрики, я думаю, поднимаются до образцовых для современной научной кинопублицистики благодаря остроте кинематографического видения, безупречной логике и строгости доказательств, основанных на глубоком знании предмета. Но более всего в картинах Мююра привлекает неколебимая исследовательская честность.

Мююр и его соавторы повернули тему с проторенного пути на сто восемьдесят градусов: они начали делать фильмы о сельском хозяйстве, адресованные не крестьянам, а горожанам. До них никто так не формулировал вопрос: как город выполняет свой долг перед теми, кто его кормит? И уж во всяком случае не рассматривал проблему взаимоотношений промышленности и сельского хозяйства с такой дотошной последовательностью.

Так, в ленте «Чтобы пахарь не уставал» наряду с красноречивыми сведениями (например, такими: поступивший с завода комбайн «Нива» можно привести в рабочее состояние лишь за месяц-полтора) мы встречаемся еще и с небывалой пристальностью взгляда. Камера буквально ощупывает технику, замечая все, вплоть до согнутого зуба бороны, до болта с сорванной резьбой. Так, вероятно, делает механизатор перед работой. А что

---

[7] «Земля и камни». Авторы сценария и режиссеры Ю. Мююр, Э. Сяде. Операторы П. Юлевайн, Н. Шарубин, А. Вилу. «Эсттелефильм», 1984.



«Чтобы пахарь не уставал»

эти мелочи сто́ят в пересчете на человеческие эмоции, мы узнаем благодаря интервью с теми, кому достаются недоделанные машины. И здесь сильнее и выразительнее всех слов оказывается аффективная обнаженность чувств. Люди в досаде не видят кинокамеру. Получается та же детализация, но уже психологическая, а общий результат — возможность для всякой небезразличной души ощутить усталость пахаря. Крестьянину такое отождествление ни к чему, а вот горожанину...

При просмотре ленты «Земля и камни» вспоминалась другая, шестилетней давности, работа Мююра — научно-популярная картина «Не убивайте дождевых червей»[8], созданная вместе с молодым режиссером Х. Спеэк.

Многие годы из фильма в фильм кочевал кадр: трактор и поле как символ гармонии природного и рукотворного. А тут впервые привычный образ рушится: нам показывают, как под колесами и гусеницами гибнет сложный и по-своему совершенный мир существ, обитающих в поверхностном слое почвы, без которых невозможно, как сказано в фильме, здоровье земли. Человек, не связанный впрямую с сельским трудом, вряд ли усомнится в разумности наращивания мощности (а значит, и веса) машин. Кстати, еще и сегодня выпускаются фильмы, которые поддерживают эту линию технического развития. Так, вольно или невольно, мы в нашем сознании, а те, кто делает трактора, — и в реальности обрекаем на гибель тысячелетних союзников человека. Нужно знать землю, где бы ты ни работал — у станка ли, на стройке или за письменным столом, — это не только помогает избежать искаженного миропонимания, это еще и нравственное требование.

Последняя лента Мююра показывает, как незнание конкретных условий эксплуатации машины, заложенное в конструкторском решении и размноженное в тысячах плугов и

[8] «Не убивайте дождевых червей». Авторы сценария Ю. Мююр, Э. Нугис. Режиссер Х. Спеэк. Оператор П. Кауп. «Таллинфильм», 1979.

селок, наносит ущерб пахарю, пашне, нашему обеденному столу. На глазах у нас после одного круга по полю выходят из строя одна, другая, третья модели машины, и каждый такой случай выглядит как выявленное незнание или нежелание считаться с реальностью. Кино вновь и вновь доказывает способность открывать нам глаза на мир. Не увидев этого, не поверишь, что земля бывает так начинена камнями, так, как капля воды, казавшаяся нам пустой и мертвой до появления микроскопа, вдруг являет собой мир живых существ. Это открытие не лишено поэзии. В бледных весенних пейзажах с женщинами и детьми, собирающими камни, которых не становится меньше, сколько их ни собирай, прослушиваются щемящие ноты вечности.

Господство технологии в традиционном научно-популярном фильме на сельскохозяйственные темы не исключает обобщений и нравственных оценок, но они исходят обычно из неких усредненных критериев, пригодных для любой человеческой деятельности и, кроме того, не связанных с современной научной картиной мира. Новый подход, который формируется сегодня, вытекает из ясного понимания, что о труде на земле нельзя мыслить так же, как о производстве вещей. В таллинской программе были фильмы, нацеленные именно на такую коррекцию мышления.

Посвящена мелиорации белорусская лента со странным названием «Кто исправит ошибку Деметры?». Речь в ней действительно идет об ошибках, но не греческой богини плодородия, а всех, кто, начиная с прошлого века, пытался «исправить Полесье». История мелиорации и здесь, и в других районах достаточно сложна. В последние годы печать не раз рассказывала о жестокой расплате за недостаточно продуманные попытки отвоевать новые территории под пашню: чахнут луга, мелеют реки, гибнут уникальные биоценозы. Известны случаи, к которым нельзя применить привычную формулу «непредвиденных последствий». Если мелиораторы спускают озера и осушают болота «для плана», то это — преступление с заранее обдуманным намерением. Но почему-то защитники природы, выступая с экрана или со страниц газет, обычно ограничиваются воззваниями к совести, разуму, но не к закону.

Фильм сценариста В. Солоновича и режиссера А. Рудермана обращается не к преступлениям — к ошибкам мелиораторов, совершенным с благими намерениями. Перед нами цепочка фактов, пунктирно прочерченная линия деяний и их последствий (сначала первой, а потом второй очереди): от полесской экспедиции под руководством И. И. Жилинского, проведенной более ста лет назад, до недавних удачных и неудачных опытов. Однако волей авторов главным во внешнем сюжетном действии становится не фактографический, а условно-психологический план. Они придумали Мелиоратора-энтузиаста — персонаж, который становится не только их постоянным собеседником, но как бы и преобразователем этих мест, столь щедрых на тепло и влагу, но, как всегда считалось, бесплодных. Одно за другим он пробует применить все средства и способы, к которым в разное время прибегали реальные борцы за полесские урожаи. Неудачи его не смущают: он тут же находит новые решения. Он олицетворяет собой силу, которая чаще всего побеждала в спорах о выборе пути, и не потому, что обладала знаниями, мудростью опыта, а потому, что была наделена горячей верой в немедленный успех своих начинаний.

Персонаж этот условный, но с живой, подлинной и достаточно сложной основой. Во-первых, он — чужак, с явно некрестьянской внешностью и поведением (мелиорацией, начиная с генерала Жилинского, всегда зани-



«Кто исправит ошибку Деметры?»

мались почему-то как раз не те, кто потом должен был трудиться на обновленной земле). И, во-вторых, он лишен памяти не в индивидуальном, а в обобщенно-символическом смысле. В этом — источник иронии, свойственной картине. И ее пафос. Ведь речь идет не о памяти вообще, а об исторической памяти.

Авторы помнят все. То, что говорили естествоиспытатели Докучаев, Максимович и другие о необходимости выяснить роль болот в существовании рек, прежде чем приступать к осушению, и то, что отвечали их оппоненты. Помнят о невиданных урожаях на отвоеванных у воды полях и черные бури, которые вместе с почвой смели все надежды на урожаи в будущем. Путь познания природы предстает в данном случае как цепь широкомасштабных экспериментов на натуре, полуслепых и потому не удавшихся. Те, кто проводил их прежде, проявили невежество, но те, кто сегодня игнорирует знания, добытые такой огромной ценой, заслуживают сурового осуждения. Этот вывод вполне однозначно вытекает из фильма.

Память кинематографа — его фильмотеки. Хроника, снятая много лет назад, в счастливые мгновенья победы над природой и в час разочарования, становится не просто набором аргументов, помогающих авторам убедить свой не склонный к рефлексии персонаж, но возвращает из небытия чувства множества реальных людей, когда-то беззаветно поверивших, что путь к процветанию их родных мест может быть простым и коротким.

К финалу, после демонстрации многих проб и ошибок, рождается некая вполне удовлетворительная, с точки зрения авторов, сложная система мелиорации. Но они говорят об этом образце гармонии природного и рукотворного как-то мимоходом, не изменяя своей деловой и вместе с тем иронической интонации, видимо, учитывая, что идеал может легко обернуться стандартом. А ведь пафос картины именно в том, что к каждому клочку земли нужно искать индивидуальный подход.

Те вопросы, которые в белорусской ленте рассматриваются в связи с мелиорацией, оказываются одновременно и главными вопросами популяризаторского осмысления темы «человек и земля». По ходу фильма мы постигаем сельский труд как особого рода непрерывность, внутри которой каждая отдельная операция может означать нечто прямо противоположное тому, чем она представляется взгляду дилетанта.

Научно-популярное кино всегда чувствовало себя причастным к распространению знаний, помогающих усовершенствованию земледельческой технологии. Но настало время понять, что решить эту задачу можно лишь после решения более общей и более специфической — важно провести коррекцию мышления всех, кто трудится для земли и на земле. Так фильм «Кто исправит ошибку Деметры?» в действительности рассказывает не столько о приемах мелиорации, сколько о драме мышления, которое, базируясь на обыденной расчетливости, не способно найти решение, адекватное сложной системе связей в природе. А новая лента «В согласии с природой» ценна не только активной поддержкой почвозащитного земледелия, но в большей степени тем, что она объявляет рост плодородия почвы (вместо привычного всем убывания) непреложным законом даже самого интенсивного сельскохозяйственного производства.

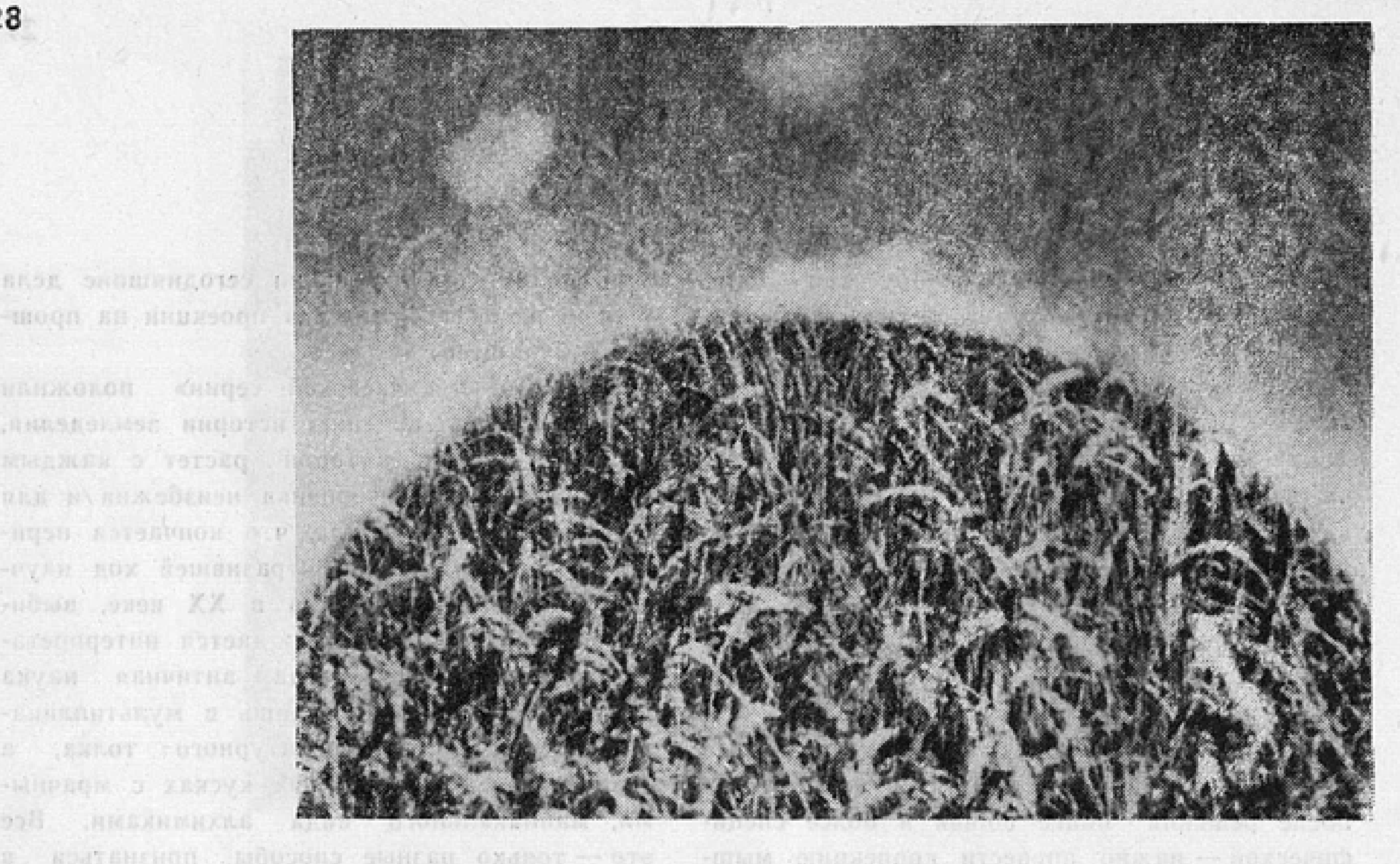
Мы видим, что мышление в пределах прогноза на урожай текущего года не имеет ничего общего с наукой, как невозможен прямой перенос принципов мышления, сложившихся в сфере производства вещей, в сферу земледелия. От такой концепции постепенно отказываются кинодокументалисты, и она тем более неуместна в научно-популярном кино. Вот почему так важно характерное для «зоны наибольшей активности» расширение временных рамок, которые охватывает каждый фильм, так что наши сегодняшние дела и идеи рассматриваются в проекции на прошлое и будущее.

Картины «докучаевской серии» положили начало новому вйдению истории земледелия, значение уроков которой растет с каждым днем. Такая же переоценка неизбежна и для истории науки. Похоже, что кончается период, когда из хроники, отразившей ход научно-технического прогресса в XX веке, выбиралось только то, что поддается интерпретации в ретро-стиле, когда античная наука представала на экране лишь в мультипликационных вставках карикатурного толка, а средневековая — в игровых кусках с мрачными, маниакального вида алхимиками. Все это — только разные способы признаться в весьма распространенном среди популяризаторов заблуждении, что прошлое неподвижно.

Наверное, надо считать обнадеживающим растущее понимание того, что «история науки и ее прошлого должна критически составляться каждым научным поколением и не только потому, что меняются запасы наших знаний о прошлом, открываются новые документы или находятся новые приемы восстановления былого. Нет! Необходимо вновь научно перерабатывать историю науки, вновь исторически уходить в прошлое, потому что, благодаря развитию современного знания, в прошлом получает значение одно и теряет другое. Каждое поколение научных исследователей ищет и находит в истории науки отражение научных течений своего времени. Двигаясь вперед, наука не только создает новое, но и неизбежно переоценивает старое пережитое»[9]. Сказанное прямо относится и к кинопопуляризации.

В таллинской программе была лента казахского режиссера Э. Дильмухамедовой

[9] Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки. М., 1981, с. 218.



«Земля неизвестная»

«Свет жизни»[10], которая по существу подает на пересмотр теорию биополя А. Г. Гурвича. Эта теория, созданная в начале нашего века, не отвергается полностью современным научным сообществом, но все-таки в ее нынешнем положении есть оттенок второстепенности. Ее частный случай — «эффект Кирлиана» применяется в практике. Но уже много лет идут споры: действительно ли все живое светится в поле токов высокой частоты? А вот фильм заявляет вполне определенно: светится.

Специальная съемка обнаруживает яркие ореолы вокруг обыкновенных пшеничных зерен. Мы видим множество маленьких продолговатых солнц. Самое удивительное — это перемены в свечении под внешним воздействием. Одно зерно на несколько дней изолируют в пробирке от других, и его ореол заметно тускнеет. Стрессируют подопытных крыс в клетке, поставленной недалеко от контейнера с пшеницей, и приборы немедленно фиксируют всплеск «биолазерной активности» зерна.

У научно-популярного кино, пользующегося особым доверием природы, не иссякает запас зримых чудес. Теперь в ряду уже известных экрану появилось еще одно. Правда, его появление произошло несколько неловко, не в своем жанре. Там, где уместнее была бы дискуссия, звучит ода «свету жизни». Популярное произведение, не опасаясь строгой академической критики, может развивать в художественной форме идеи пусть спорные, но обладающие явной эвристической ценностью. Однако вместо гипотезы и дискуссии вокруг нее нам предлагается документальный отчет о клинических экспериментах с применением лазера.

Есть такая достаточно известная и никем еще не разгаданная тайна: феноменальные урожаи актюбинского хлебороба Чегонака Берсиева во время войны. Объяснение, которое пред-

[10] «Свет жизни». Автор сценария и режиссер Э. Дильмухамедова. Оператор В. Алешковский. «Казахфильм», 1984.

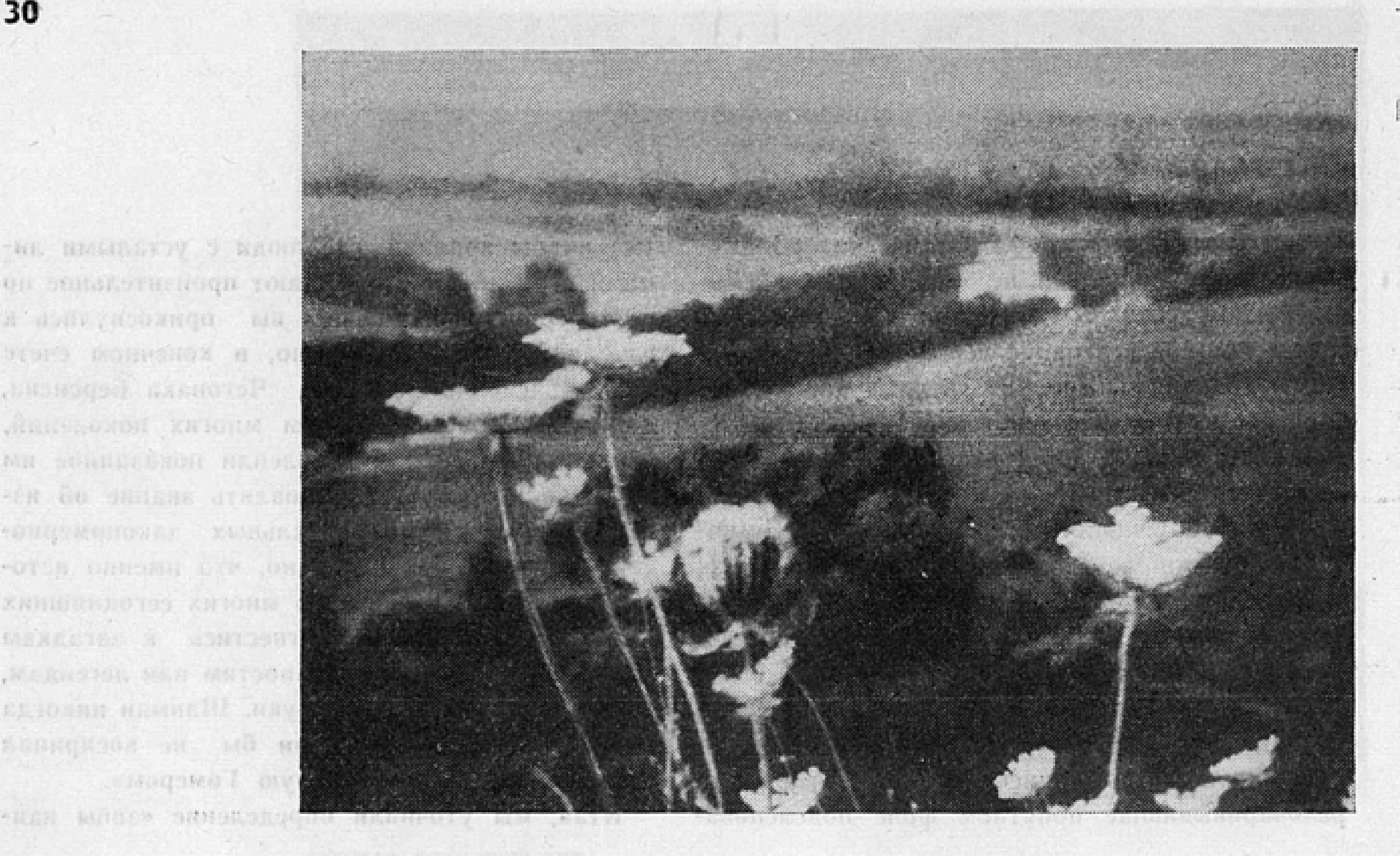
лагает фильм, звучит фантастически: «Знаменитые опытники знали не только ритм космоса, но интуитивно воспринимали, вероятно, энергетическое состояние зерна, подбирали режимы хранения... Хроника военных лет заставляет нас подумать о неистощимой преобразующей силе, которая вдруг открывается в человеке в трудное время».

Фильм обрушивает на нас красочную символику, призванную выразить неразрывную связь космических процессов и самых тончайших земных: солнечная плазма, переливающийся зеленью диск Земли, человеческий зародыш внутри него, макроплан бьющегося сердца, проступающий на фоне звезд, и здесь же — кисти рук, окруженные сиянием. На этом пышном и разочаровывающе понятном фоне подслеповатые кадры хроники, где люди с усталыми лицами перебирают зерно, дают пронзительное по достоверности ощущение: вы прикоснулись к глубокой тайне. Возможно, в конечном счете для объяснения феномена Чегонака Берсиева, а значит, стоящих за ним многих поколений, которые выносили и взлелеяли показанное им чудо, не потребуется обновлять знание об известных нам фундаментальных закономерностях природы. Но очевидно, что именно история дает ключ к решению многих сегодняшних проблем, если только отнестись к загадкам прошлого не как к случайностям или легендам, а как к материалу для науки. Шлиман никогда не нашел бы Трою, если бы не воспринял всерьез «сказку, сочиненную Гомером».

Итак, мы уточнили определение «зоны наи-

«Земля неизвестная»





«Земля неизвестная»

большей активности», и к вертикали «человек — земля» добавилась уходящая в глубину линия — время, история. Такой же зона оказалась и за пределами «таллинского моментального снимка».

Из полузабытого проступают на экране одухотворенные черты ученого, который принял на себя мало кому из его современников понятную заботу о нашей планете в целом, первым осознав, что если не воспротивиться постоянному сокращению мирового растительного генетического богатства, человечество останется обездоленным. «Звезда Вавилова» [11] — лента о выдающемся ботанике, генетике, селекционере, организаторе советской науки. Создатели фильма Анатолий Борсюк и Сергей Дяченко пытаются не просто доказать право своего героя на место в пантеоне великих людей, но и найти в судьбе Николая Вавилова точку отсчета для нашего сегодняшнего понимания научного и духовного благородства.

Сила воздействия фильма в том, что он последовательно трактует события истории как драму. Как драму столкновения научных идей, человеческих характеров и интеллектов. Ее не разыгрывают, а рассказывают друг другу закадровые голоса. В ней есть два непримиримых полюса: великий ученый, сочетающий в себе гениальность и высшую духовную чистоту, и его антипод, который любыми средствами добывает себе возможность единолично представительствовать от лица научной истины.

Хотя в реальности столкновение Вавилова и Лысенко во второй половине 30-х годов носило более сложный характер. Но сегодня, когда стало абсолютно ясно, скольким человечество обязано Вавилову и какова цена ущерба, нанесенного Лысенко нравственным основам науки, право авторов провести столь четкую границу между светом и тьмой не вызывает сомнений.

[11] «Звезда Вавилова». Автор сценария С. Дяченко. Режиссер А. Борсюк. Оператор А. Фролов. «Киевнаучфильм», 1984. Рецензию на фильм см.: «Искусство кино», 1985, № 9.

Генетика или агробиология — спор давно разрешенный, исчерпанный, казалось бы, еще до того, как он начался, и уж во всяком случае после того, как была создана модель ДНК и ученые увидели вещество наследственности на рентгенограммах. Это так, но только с чисто научной точки зрения. И фильм преодолевает ее ограниченность.

Объективное повествование ведет как бы голос Историка (А. Баталов). Он зачитывает слова Вавилова, Лысенко и других исторических лиц, сообщает факты.

Но кроме этого есть еще авторский комментарий в виде закадрового диалога мужчины и женщины. Им принадлежит область сравнений, сопоставлений, трактовка событий. Им вторит изобразительный ряд картины, который подчас не совпадает с ними, оценивает их.

Надо заметить, что во второй части фильма повествование приближается по форме к традиционному биографическому жанру и при этом рассказ об ученом становится более эмоциональным, возникает непосредственный контакт зрителя с самим Вавиловым.

Здесь рядом с фильмом «Звезда Вавилова» можно вспомнить еще несколько научно-популярных картин, которые обращаются к истории науки. Пять лет назад вышел фильм «Хлеб и Луна» (сценарий А. Рапопорта, режиссер Л. Ефимов. Свердловская киностудия) о Юрии Кондратюке, который всю свою недолгую жизнь строил элеваторы, а «в свободное время» создал фундаментальные работы по теории космонавтики. «Мечта Анатолия Уфимцева» [12] — новая лента об изобретателе, которого М. Горький называл «поэтом научной техники».

Герой этой картины вместе с будущим крупным авторитетом в аэродинамике Петром Ветчинкиным строит самолет. И эту невиданной, какой-то сказочной конструкции машину, совершенно готовую, но не успевшую первый раз подняться в воздух, уничтожает неожиданный ураган. Замечательна реакция Уфимцева на это событие. Он увидел в нем не несчастье, а подсказку природы заняться обузданием силы ветра. Несколько лет спустя он построит свою первую ветроэлектростанцию и будет жить грандиозными проектами воздушных плотин, перегораживающих пути самым сильным ветрам, подобно тому, как плотины ГЭС перегораживают реки.

Резко ухудшилось состояние здоровья Максима Горького, и изобретатель пытается собственными силами спасти дорогого ему человека, торопится, пробует самодельный противотуберкулезный препарат на себе и вскоре умирает.

Выдумай кто-нибудь похожую судьбу, и его упрекнули бы, наверное, в подражании Андрею Платонову («Родина электричества», например). Создатели фильма были несомненно правы, подчеркивая в образе своего героя платоновское соединение высоты и оригинальности мышления с детским простодушием. Нам открывается абсолютная просветленность творческого начала, свойственная этому человеку, который всюду стремился к одному — противостоять разрушению и смерти.

Уфимцеву долго пришлось ждать часа, когда о нем вспомнили у нас и за рубежом и признали, что он первым среди ученых выделил именно энергетику как фактор, определяющий антропогенное воздействие на природную среду, и нашел принцип сохранения биосферы в переходе на экологически чистые способы производства энергии. В фильме схвачен особенно важный сегодня мотив. Уход Уфимцева из жизни был трагичен в первую очередь потому, что он был связан с его поражением как изобретателя, которое бросило тень на все остальные его дела. Оно предрешило его «канонизацию» в качестве чудака, его идеям и ныне очень

---

[12] «Мечта Анатолия Уфимцева». Автор сценария А. Сарандук. Режиссер Е. Осташенко. Оператор Н. Филимонов. «Центрнаучфильм», 1984.



«Звезда Вавилова»

трудно выбраться с периферии научно-технического прогресса.

Несколько планов на ветростанции, когда-то построенной героем фильма, сняты очень просто, но они, пожалуй, самые выразительные в картине. Унылый двор, кирпичные стены построек пронзительно-красного цвета, нестерпимо не сочетающегося с тяжелой зеленью деревьев, старый человек из бывших сотрудников Уфимцева, говорящий что-то необязательное, вялое вращение крыльев ветродвигателя, кажущихся почти игрушечно маленькими. И среди этой атмосферы сам собой возникает вопрос: Уфимцев возвращается, но кем? Опять чудаком? Или поэтом? Тут общая для современной культуры проблема размежевания науки и поэзии, которой научно-популярное кино за редкими исключениями не склонно служить.

В одной из киноведческих работ 50-х годов в качестве удачного примера образного языка в научной литературе приводятся слова Докучаева о том, что почва — это цельный, нераздельный природный организм, живое развивающееся тело. Это трактуется как метафора, тогда как перед нами точное научное определение. Подобное смещение акцентов по отношению к основным идеям биосферного мышления характерно для научно-популярного кино. И особенно сегодня. Разумеется, открытия Вернадского дают богатейшую пищу для воображения, но, подчеркивая излишне настойчиво поэтичность обновленного взгляда на картину мира, кино невольно отделяет ее от насущных забот и проблем. Недавно образовался, но стал уже мощным слой пышной символики и риторики, превративший понятие «биосфера» в банальность раньше, чем нам открылся его истинный смысл.

Фильм Елены Саканян «Земля неизвестная» можно было также назвать «Биосфера неизвестная». Здесь нет ничего от ее привычного образа. Зверей — от домашних кошек до лемуров, птиц — от голубей до фламинго, звездного неба, вида Земли из космоса, коптящих заводских труб, падения спиленных сосен, жирных пятен нефти на поверхности океана, закручен-

ного короткофокусной оптикой горизонта. Из всего стандартного комплекта на экране только портрет Вернадского. Но здесь-то и кроется главная неожиданность: Вернадский в фильме — не основатель учения о биосфере, не учитель, а ученик, принимающий духовную эстафету от Докучаева.

Киногруппа отправляется в места, где сто лет назад работала экспедиция почвоведов во главе с В. В. Докучаевым. Кинематографистов сопровождает профессор А. Н. Тюрюканов, согласно гипотезе которого именно во время этой экспедиции в селе Сенжары на Полтавщине произошло событие, сыгравшее выдающуюся роль в формировании современной научной картины мира. «Здесь, отсюда началось великое движение того учения, которое сейчас захватило умы всех людей на планете — учения о биосфере... Ранний рассвет на Ворскле... миг передачи эстафеты от учителя к ученику, от почвы к космосу».

Киногруппа обнаруживает следы, оставленные Докучаевым. Первый в России краеведческий музей, который он основал. Созданные им содружества леса и степи, где он восстановил природный экологический баланс, доказав, что можно получать стабильно высокие урожаи культурных растений без ядохимикатов и почти без минеральных удобрений, не нарушая естественного плодородия земли. Вместе с тем в фильме делается попытка представить взлет мысли Докучаева от почвоведения к геокосмическому сознанию, впоследствии обоснованному и развитому его ближайшим учеником В. И. Вернадским. Эта историко-научная сюжетная линия тесно переплетается с фантастической, где действует представительница будущего по имени Альфа, которая, путешествуя во времени, ищет тот самый рассвет в степи, когда на краю обрыва стояли двое, «и был великий миг в истории биосферы...»

Воскрешение выдающейся личности на экране — это почти всегда погоня за временем, поиск мест, где могли сохраниться какие-то его приметы. Фильм Саканян в известной мере проделывает этот путь. Но его участники под руководством профессора Тюрюканова ищут время и в буквальном смысле, повторяя пробы почв в тех же точках, где они были сделаны сто лет назад во время полтавской экспедиции Докучаева. Та почва, которая не побывала в XX веке, служит исходным моментом, и ее сравнение с современными пробами дает возможность «увидеть время в химической записи». Однако фильм предлагает еще и свой, чисто кинематографический способ овладения временем. Его зримые образы возникают в видениях Альфы. То, что она женщина из ноосферы, быстро забывается. Она предстает скорее художником, наделенным особым даром, чьи сны-картины используются в фильме так, как это обычно делается с хроникальными кадрами. Это очень остроумный способ преодоления недоверия к инсценировкам в научно-популярном кино.

Поразительно созвучие нашим нынешним заботам, которое обнаруживает фильм в делах и идеях Докучаева. Только переживая экологические потрясения второй половины XX века, мы можем понять их истинное значение и цену. Сто лет назад В. В. Докучаев, призывая спасти русский чернозем, писал, что «для этого необходимы просвещенный взгляд, добрая воля и любовь...» Именно такое отношение к земле, ко всему окружающему нас миру и пытаются распространить среди зрителей лучшие научно-популярные фильмы последних лет.

Где материал науки и явления действительности становятся объектом глубоко личных духовных устремлений авторов.

Где факты истории осмысляются с позиции сегодняшних общественных потребностей и общественных устремлений в будущее.

Где торжествует сегодняшнее понимание научной совести, духовного благородства и гуманизма.

Круги семейной драмы

В. Демин

Была «мещанская драма», знаем «бытовую комедию»... Теперь, похоже, вычленяется понемногу совсем новый жанр — «житейская история». Помните, одно время замелькала по газетам такая рубрика? Поблизости от очерка «на моральные темы», рядом с фельетонной зарисовкой «сатирическим пером». И все-таки история во всей своей плоти и конкретике, так что не сразу порой разберешься, кто же, в конце концов, был прав, а кто безоговорочно виноват.

Приход подобных сюжетов на сцену и на экран сопровождался программными декларациями. Авторы утверждали, что интимное, камерное, частное имеет тут значение всеобщего. «Частная жизнь» — полемически называл свой сценарий один. «Наедине... со всеми», — прокламировал другой. «Без свидетелей» — подхватывал третий. И впрямь: сквозь житейские мотивы (уход на пенсию, развод или призрак развода, память о прежнем семейном счастье) просвечивает философская подоплека. В домашних обстоятельствах проверяются жизненные программы. «Частная жизнь» доверительно открыла нам, что и самый активный оптимистический герой-трудяга может оказаться у разбитого семейного очага. И вот этот-то домашний, семейный суд выглядит едва ли не самым важным и безоговорочным. То ли моральные искания современников улавливаются теперь даже на самом скромном житейском материале, то ли семья стала для нас еще и мерилом ценностных ориентиров личности.

«НЕ НАДО ВМЕШИВАТЬСЯ»?

Екатерина Терентьевна решила уйти на пенсию. Фильм «Букет мимозы и другие цветы» объявляет об этом еще до титров. Поближе к концу Екатерина Терентьевна глубоко вздохнет и пожалеет о поспешном решении — силы есть, можно бы еще и поработать. Об этом, стало быть, картина? Чтобы не торопились с роковыми решениями?

Нет, фильм совсем о другом.

Работаешь ты или отдыхаешь, но попробуйка разобраться в жизни своих сыновей: старший ссорится с женой, ночует бог знает где, младший приводит откуда-то незнакомку с ребенком, выдает за свою невесту, а позже откроется с очевидностью, что незнакомка — любовница старшего. Она, впрочем, тоже за кем-то замужем, и трудно понять загадочный ее характер, когда она вскинется и исчезнет из гостеприимной семьи, оставив по забывчивости сыночка. Екатерина Терентьевна только пожмет плечами и уронит несколько фраз в виде моралите: что не надо, дескать, торопиться с осуждением молодых, надо быть терпеливыми, внимательными...

Для любителей четкого словесного итога показанного — вот вам, пожалуйста, второй идейный вывод. Притом что фильм опять-таки не об этом.

Сценарий Натальи Рязанцевой публиковался в «Искусстве кино»[1]. Желающие могут полистать его после просмотра картины, и обнаружится без труда, что некоторые эпизоды, причем из важнейших, в фильме аккуратно пропущены по загадочной логике, в силу которой с героиней картины происходит совсем не то, что происходило в сценарии. Н. Рязанцева рассказывала о человеке, который вдруг спохватился — в немолодые уже годы, что жизнь вся потрачена на доставание для завода каких-то вещей, машин, инструментов, на выколачивание дефицита. Горько? А жить иначе она не обучена. Бросила службу, пометалась туда-сюда, детям не нужна, с внуками намаялась, и туда

«БУКЕТ МИМОЗЫ И ДРУГИЕ ЦВЕТЫ»
Сценарий Н. Рязанцевой. Постановка М. Никитина. Оператор С. Астахов. Художник В. Амельченков. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Лукина. «Ленфильм», 1984.

---

[1] «Искусство кино», 1983, № 7.



«Букет мимозы и другие цветы».
Екатерина Терентьевна — Л. Федосеева-Шукшина

же и пошла, на завод, на родную, сладкую каторгу, организовывать кооперативное строительство, проводить поездки с подшефными на пароходе, хором петь памятное с юности — «Любимый город может спать спокойно...»

Представьте себе такое: роль писалась для Жан-Луи Трентиньяна, а досталась Жану Габену. Именно это и произошло, когда режиссер «Букета мимозы...» пригласил на главную роль Лидию Федосееву-Шукшину. Екатерина Терентьевна на экране оказалась столь значительной, монолитной, мудро-терпеливой, что ситуации, созданные для женщины рефлектирующей, пьющей лекарства, не спящей по ночам, завяли и поблекли — вместе с исполнительницей мы готовы не принимать их всерьез.

Сослуживцы поторопились записать снабженческие победы Екатерины на счет ее женского обаяния, не постеснявшись выпалить ей в лицо, что обаяние это, увы, не вечно, этим-де и объясняются участившиеся осечки. Сказать — сказано, а поверить в это трудно. С одной стороны, женского обаяния у знаменитой актрисы хоть отбавляй, но сильно не верится, что только ему обязана Екатерина Тереитьевна своей репутацией незаменимого работника. Вот уж совсем наоборот! В том, что нам предложено на экране актрисой, читаешь прежде всего упорство и терпение, мягкую, доброжелательную покладистость, некоторую усталость, замотанность, но прежде всего и главным образом — терпение, еще и еще раз терпение, простонародную вескую убежденность, что перемелется — мука будет. Это она-то берет кокетливой зазывностью? Это она-то способна шальной улыбкой рассиропить самого казенного чинушу? Ой ли!

Вот вам и завет быть терпеливым с молодым поколением. То, что по теореме вроде бы требуется доказывать, нам непроизвольно дано как условие — самим выбором исполнительницы.

«Букет мимозы...» — режиссерский дебют. Думаю, что самая сильная черта Михаила Ники-

тина как постановщика — умение увидеть человека социальным типом, вариантом жесткой формулы общественного поведения. Мало слов и подробностей выпало А. Петрову в образе Василия Григорьевича, но как же узнаваем этот милый подкаблучник, как трогателен в оттенках широчайшей амплитуды — от трусливой потерянности перед женой до искреннего и безграничного благоговения. Жестко, точно увидена Нелли (С. Смирнова), девочка без стержня в душе, чьи романтические вздохи, если не будут подхвачены и разделены, могут обернуться мстительной пошлостью, вплоть до оплеухи дебилу из подворотни. Или Дима (А. Сергеев)— воплощенный «технарь с задатками», настолько не готовый к натиску высоких чувств, что — красивый, сильный, самостоятельный — наблюдает за собою с полной потерянностью: а что же мне, собственно, надо и чего я, черт меня подери, хочу?

Но есть у молодого режиссера недостаток, который в значительной мере обесценивает добытое. Я говорю об общей стратегической несогласованности эпизодов, фигур, порою двух фраз, звучащих рядом, но не согласно, не слитно, вразброд.

Скажем, сошлись за накрытым столом две сватьи — Екатерина Терентьевна и Анна Антоновна. Дети не ладят, кто виноват? Из-за Диминых ли фокусов завалила Алена экзамены в аспирантуру? А может, он начал чудить из-за ее нелепых амбиций? Не создана она для науки — и только... Это она-то не создана? Да вашего Димочку тянула-тянула, еле дотянула за уши до поста инженеришки! Разве о такой партии мечталось?

Налицо мезальянс, тривиальный и затянувшийся. Малоодаренный оболтус, сын снабженки, какими-то неправдами разжился дипломом. А жена его, дочь завуча, преподавательницы с университетским образованием, с высокими запросами и благородными устремлениями, при нем страдает.

Так? Да ведь нет, не так. Не верьте словам, которые произносятся, присмотритесь к экрану. Е. Никищихина на считанных миллиметрах своей роли создает характер крутой, заостренный до карикатуры и опять-таки с трезвой точностью социальной прописки. Ромбик университета на лацкане полумужского пиджака, но приглядитесь к недобрым узким, презрительно прищуренным глазам, оцените эту всегдашнюю мину высокомерия, стопроцентную убежденность, что учить может только она, а всем остальным людям в мире остался удел — у нее учиться. Вот она из каких, оказывается, завучей! Из тех, кого не то что университетом, никакой академией не излечишь от душевной схоластики, от прирожденного неумения — в метафорическом плане — оглянуться на себя в первое попавшееся зеркало.

Учтем того Диму, которого мы, кажется, успели распознать. Учтем Алю, то закатывающую надрывные семейные истерики, то красиво и романтично плачущую в красивой шубке дорогого меха... В сценарии Екатерина Терентьевна цитировала Цицерона и Маркса, Сенеку и Катулла — вон куда повело за нравственной опорой в перепутанных жизненных передрягах. В фильме эти цитаты ампутированы, но Екатерина Терентьевна, пусть и снабженка, выглядит вполне интеллигентной женщиной, из интеллигентного, кстати, дома. Учтем и это. После чего нам останется только руками развести — так где же общий знаменатель всему виденному? Мезальянс или нет? Мезальянс наоборот? Кто из спорящих прав, теща или свекровь? Обе ошибаются? С кем же мне, зрителю, солидаризироваться, пытаясь выяснить, что же тут произошло?

«Не надо вмешиваться...» — звучат сакраментальные слова, просветленно и проникновенно. В духе житейской пошлости: жизнь — сложная штука, перебесятся, муж и жена — одна сатана и т. д. и т. п. Мнимость мысли прикрыла мнимость экранного конфликта.

Человек, не знающий, как ему жить, правильно ли он жил до сих пор, попробовал судить других, тоже живущих, как живется, — без нравственной цели, без модального «надо». Помните, что вышло у классика, когда глухой позвал глухого к глухому судье...

В фильмах такого рода обычно чувствуешь, что уши у тебя плотно забиты ватой, и единственное, на что ты способен, — добавить путаницы к чужим кривотолкам, вынося свой зрительский вердикт из тех же шатких позиций, не поднимающихся над уровнем домашних раздоров к истинно житейской истории.

«МЫ — ОДНА СЕМЬЯ»

Шофер Расул Саноев разбил казенную машину. Заведующий автобазой Султанходжа Ибрагимов закрыл глаза на его вину, не потребовал вычетов из жалованья. Дело в том, что он очень нуждался в зяте. Дочь доверилась человеку, которого Султанходжа считает недостойным и не пустит на порог своего дома, а будет ребенок — вот такие-то дела... К тому же у Султанходжи есть барашки, пчелки, лимонник — хозяйство. Постороннему не доверишь, нужен свой человек, из нашей семьи.

Это первая история, она завязалась шесть лет назад. Сегодня в тот же дом готов войти брат Расула, Даврон, тоже шофер, только что из армии. Что ж, не чужой, и его пригреем — направим пока к нужному человеку, на нужную автобазу, а там посмотрим, к чему приставить... Но Даврон имеет в виду другое. Он любит восемнадцатилетнюю Зарнигор, племянницу Султанходжи. А дядя обдумывает совсем иной вариант для нее: брак с состоятельным вдовцом под пятьдесят, из «нужных» и даже больше того — из «деловых» людей. Обдумывает не торопясь, всерьез, как он привык делать все, за что берется. Нищий Даврон только смешит его своими претензиями.

«Кто ты такой?.. — без гнева и раздражения, но и с искренним недоумением вопрошает Султанходжа. — Человек?.. А что дает тебе право называться человеком? Состояние? Положение? Или, может быть, перспектива?» Тут, как видим, подвижная шкала человеческих ценностей, можно, как на бирже, играть и на повышение и на понижение. Даврон, в понимании Султанходжи, мигом станет человеком, если выгребет на начальственное место к дефициту или, допустим, добрый дядя сосватает ему дочку ответственного администратора. Вариант не исключен, и так глупо менять его на супружеский союз двух голодранцев.

«Я честно живу!» — бросает распалившийся Даврон. Что ж, Султанходжа согласен принять и этот довод. Честность — это очень хорошо, но не сама по себе, а в приложении к приличной жизни. «Честность? Замечательно! А сколько ты получаешь? Сколько ты зарабатываешь в месяц?» Это главное: при пятистах рублях оклада перед твоей честностью он снимает шапку. А честность — и сто десять без премиальных? Вот и оставайся с нею, живи на здоровье холостяком.

Играет Султанходжу Ато Мухамеджанов, играет принципиально без резких жестов и громких интонаций, играет, я бы сказал, вкрадчиво, если бы это слово вязалось с внешностью персонажа, человека внушительных габаритов, прирожденной атаманской повадки. Он весьма умен — пожалуй, сметливее всех окружающих. Он самостоятелен и непредсказуем в решениях — и этим тоже превосходит всех остальных. Между словом и делом у него, в отличие от остальных персонажей, ни щели, ни зазубринки, ни нейтральной дистанции колебания. Это — не наигранное, он таким уродился и сделал себя окончательно таким. Отлично зная свою силу и цену, он как будто по привычке то и де-

---

«СЕМЕЙНЫЕ ТАЙНЫ» (по повести Ю. Акобирова «Зрелость»)
Сценарий В. Михайлова. Постановка В. Ахадова. Оператор Р. Пирумов. Художник Д. Ильябаев. Композитор Ф. Бахор. Звукооператор Э. Мусаэлян. «Таджикфильм», 1983.

ло умеряет пронзительную жесткость глаз, твердость тона... Так гроссмейстер снисходит к любителям шахмат в сеансе одновременной игры. Точность, как считалось, вежливость королей. У Султанходжи есть своя вежливость — он как бы приглашает: давай, давай, милый, поднатужься, выдай какую-нибудь мысль мне наперекор, это — хорошо, это — довод, но ведь у меня довод посильнее... Извини, но твои представления о жизни очень-очень детские...

Виновнику стольких слез и несчастий, безусловно отрицательному герою по месту своему в конфликте, по отношению к нему автора, этому человеку не откажешь в привлекательности — таков первый парадокс «Семейных тайн».

Да, тайн. Мы добрались до них. В таджикском фильме живут по двойному закону: то, что каждому известно в семье, скрывается перед всем остальным миром. Расул не отец мальчугану, но все дружно делают вид, будто он взаправдашний отец. Мунира не любит Расула, вспоминает тайком о том, изгнанном из дома, и все это знают, но изображают незнание. Зарнигор (Д. Садыкова) ненавидит пожилого жениха и любит Даврона, но будет разыграна счастливая свадьба...

Что же это за сила такая, что заставляет стольких людей прятать свои чувства и покорно танцевать под дудочку Султанходжи?

Семья. Вот чему истово поклоняется этот незаурядный человек — Султанходжа.

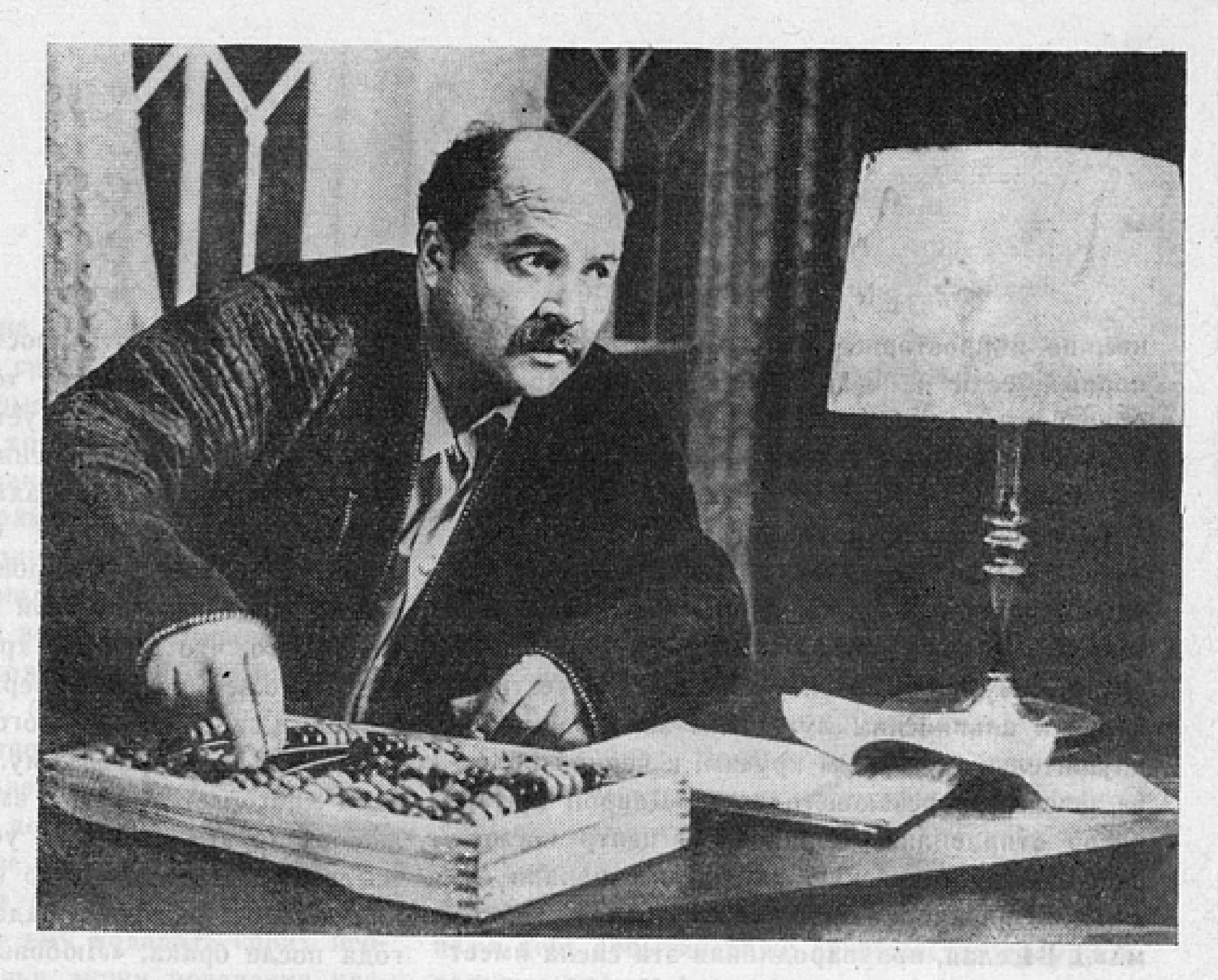
«Теперь перестали дорожить родством, хранить единство семьи. А это богатство, большое богатство. Один котел, один карман. Дети спешат уйти от родителей. Они хотят начинать жизнь с нуля. Не в этом самостоятельность, не в этом мудрость... Испокон веков было заведено, что отцы хотят поднять своих детей хотя бы на ступеньку выше. А ваша задача — еще выше поднять моих внуков. Философия. Семья — ячейка общества. Это не мои слова».

Оговоримся: в этой фигуре и в этой ситуации много от восточного культа старейших, аксакалов, от мусульманского пренебрежения женской половиной дома и уверенностью, что мужчина все лучше продумает и сделает, чем эти длиннокосые. И съемочная группа безусловно имела дополнительный прицел — на еще не изжитую до конца феодально-байскую психологию. Но именно дополнительный. Иначе зачем было делать Султанходжу прожженным махинатором?

Чиста ли была наша Екатерина Терентьевна перед законом? Перед буквой его — безусловно. Разве что нарушила инструкцию о хранении дефицитных для всех материалов — за что и была окрещена Плюшкиным. Но по части нравственной она не так чиста. Какой же подобный снабженец удержится от соблазна: ты — мне, я — тебе? Приходилось и «звонить», и «намекать», и «протаскивать»... Даже теперь, на пенсии, а все слышит от детей: когда будет то, когда это, когда — телефон, когда — детский сад, когда — пальто, костюм, жакет?.. Потребовался букет мимоз или любые другие цветы — пишется записка, чтобы выдали «с той стороны»... И младший сын, ригорист Андрей (С. Бехтерев), может сколько угодно протестовать против телефонных протекций его проекту — поздно. Он давно уже в положении привилегированном. И если это не замечается, то лишь потому, что в доме опытной снабженки стало явлением вполне естественным как дыхание.

Султанходжа Ибрагимов такими пустячками не мог бы прожить — он иначе понимает благосостояние. Ему не мимозы достают «с той стороны» лавки, ему дарят новенькие «Жигули», сунув ключи в ладонь, дарят просто так, как хорошему человеку, за «отзывчивость» в ситуации с племянницей. Он жулик, Султанходжа, и нисколько не обманывается на этот счет.

Когда-то внук спросил у Султанходжи: «А деловые люди хорошие?» Он услышал в ответ: «Они справедливые. В первой половине жизни



«Семейные тайны».
Султанходжа — А. Мухамеджанов

мужчина должен приобретать уважение и деньги, а во второй — совершать добрые дела». Придет время, и настырные сваты почти насильно вырвут у Султанходжи согласие на брак с Зарнигор. Дождавшись, когда эти люди покинут дом, внук спросит: «Они деловые люди, да?» В ответ раздастся тяжелый вздох: «Очень, очень деловые...»

Куда более деловые, чем сам Султанходжа! Собрали о нем компрометирующие сведения. И шантажом привели к мысли: «Мы теперь — одна семья, и тайны пусть тоже останутся семейными».

Вот на чем его ловят! Нечестная жизнь, раз начавшись, пресечься не может. Это он пустил в ход «деловитость» для нужд семьи, теперь потребности «дела» прикрываются семейственностью. Настоящий родственник отвергается, как недостаточно деловой, выбирается деловой — уж он-то будет замечательным родственником. Логично, но недаром ежится Султанходжа: он чувствует себя собакой в волчьей стае.

В основе сценария лежит повесть Ю. Акобирова «Зрелость», однако от эпизода к эпизоду крепнет ошибочное ощущение, будто перед нами переделка пьесы. Подробные, хорошо разработанные диалогические сцены, отыгранность многих «досценических» и «засценических» событий, информация по типу: «Но ведь ты сама помнишь...» И при этих малоблагоприятных сценарных условиях — общее ощущение поразительной достоверности фильма, поставленного В. Ахадовым. Оно рождается, во-первых, от тонкой моделировки психологических нюансов, а во-вторых, — от натуральной, плотной вещественности среды, увиденной поэтично, но вполне конкретно.

Здесь сельский магазин будет именно магазином в горном кишлаке. Здесь вечереющая деревенская улица остается сама собой, пустынной, скучноватой, без фантастических сполохов какого-нибудь немыслимого заката. Два дома, Саноевых и Ибрагимовых, различаются психологическим климатом, один — попроще, побед-

нее, но и просторнее, свободнее, другой — чопорный, если не чванливый, тесный, парадно-образцовый даже в служебных своих помещениях... Но и тот и другой — кров, очаг, место, где живут, а не иллюстрированные картинки.

История такого рода могла бы разворачиваться вполне камерно, под одной крышей или за забором двора. Есть упрямая логика режиссера в том, как — по любому удобному и даже случайному поводу — нас торопятся вывезти на волю, к альпийским лужайкам за окраиной, к внушительным горным кручам, к черной полоске шоссе, прорезающего горы. Даврон и Зарнигор отправились в районный центр посмотреть новую индийскую картину, а попали ненароком на киносъемки родного «Таджикфильма»... Веселая, полупародийная эта сцена имеет свое символическое наполнение. Нам подсказали, что юноша и девушка могли бы быть героями многих знакомых нам лент — от «Я шагаю по Москве» до «Романса о влюбленных». Они, однако, стали героями совсем иного сюжета.

Природа, какой показал нам ее оператор Р. Пирумов, становится еще одним художественным доводом к спору, развертывающемуся в картине. Лазоревые, розовые, фиолетовые оттенки пробуждающейся земли естественно окружают влюбленную юную парочку звучным цветовым аккомпанементом весны жизни. Но скромный поворот камеры — и в кадр попадают новые смысловые величины: суровость неподвижных гор, увенчанных белоснежными шапками. Рядом с зарождающейся прелестью, которой суждено вспыхнуть и истлеть, космическое молчание многокилометровых истуканов, где и пространство и время не знают человеческой протяженности.

Лев Николаевич Толстой писал в дневниках о человеческой потребности «проверить свою конечность по меркам бесконечности». Индивидуальность должна поверять смысл свой по общественным ориентирам.

В «Букете мимоз...» люди страдают, потому что не могут открыть простого принципа: «надо». Во всем они видят только «хочу». Одно «хочется» противоборствует с другим — безрезультатно и до ощущения дурной бесконечности. В «Семейных тайнах» конфликт построен гораздо хитрее: «хочу» безоглядной любви юных сталкивается с суровым «надо» Султанходжи, фанатика семейной идеи. И ничего удивительного, что он — по крайней мере на словах — может одержать верх над безоглядными резонами скоропалительного чувства.

«Любовь!» — кричат ему. Он качает головой: надо много лет прожить вместе, чтобы понять, любовь ли это. Разве не убедительно? Нужны ссылки на статистику, по которой наибольшее количество разводов падает на первые полгода после брака. «Любовь — дерево зябкое, беззащитное, — рассуждает Султанходжа. — И плоды оно дает тогда, когда ему создают условия». Он не верит в рай шалашный... Нет ли и тут своего резона?

Еще любопытнее его спор с зятем, с Расулом Саноевым. Играет Расула интеллигентный Ш. Иргашев и вовсе не стремится предстать перед нами в облике малограмотного шоферюги, этакого рьяного калымщика и безропотной «шестерки» за всех. Неужели он был таким даже тогда, после аварии, когда, по сути, его нанимали на роль зятя-работника? Он тонок, лиричен, благородно осенен непреодолимой тайной печалью. Не хочет он получать пятьсот рублей за возню на пчельнике и плантации лимонника. Не хочет он, чтобы за него все решали. История с Зарнигор переполнила его чашу терпения — обличив всемогущего тестя, Расул гордо уходит из его дома.

Куда?

Это вовсе немаловажный вопрос, как может сначала показаться. Отправится ли наш Расул опять шоферить, но только честно, не поддаваясь на сделки и компромиссы, или, допустим, в нем проснулось некое высокое предназначение, учительское ли, поэтическое, общест-

венное, — это ведь не одно и то же. Пасека и лимонник — хоть и средства наживы, но, так сказать, полулегальные. Может быть, Расулу просто-напросто не хочется работать засучив рукава? Поменьше «вкалывать», пусть и получать поменьше, да плюс не ссориться с законом... От этой «жизненной программы» один шаг до самого пошлого небокоптительства: просто жить, «как все», «как живется», «как полагается». По расхожей и обиходной, то есть безличной программе. Общее «полагается» совсем еще не то, что твое собственное «надо».

Допускаю, что Валерий Ахадов поставит в будущем настоящую детективную картину. Его тонкое и оригинальное режиссерское дарование (оцененное «Золотым дукатом» в Мангейме в 1984 году) позволяет ему подавать своих персонажей, даже тех, чьи линии поведения разграфлены чересчур прямо, в прекрасной лирико-психологической растушевке. Тот, кто вполне мог обернуться дежурной маской — от него и не ждали другого, — выглядит человеком, открывшимся только на какую-то часть своей души. Не торопитесь с этикеткой: то, что извлекается из-под нее, вариантно, противоречиво, необъяснимо в черно-белой схеме. Фильм в результате становится сложнее, значительнее — в нем возникают дополнительные обертоны, художественный ток живого раздумья о некоторых сторонах нашей сегодняшней жизни.

Но рано или поздно надо платить и по векселям интриги. Пожалуйста: кроткая, доведенная до отчаяния Зарнигор встречает жениха заряженной двустволкой, и по исступленному ее лицу понятно: готова выстрелить. «Деловые» отброшены и опозорены. Султанходжа развенчан и тяжелым кулем опускается на ступеньки крыльца. Он видит, что был кругом неправ, — и в бредовой своей перманентной семейственности, и в идеализации «деловитости», и в том, что пробовал за живых людей решать их судьбу.

Последнее звучит самым скорбным упреком, может быть, потому, что идея эта хорошо знакома — в свое время она достаточно муссировалась в нашем кино.

Сам фильм, повторяю, не об этом. Не только об этом, скажем так.

«ВОЗВРАЩАЙСЯ В СВОЙ ЗАПОВЕДНИК!»

Начинались «Семейные тайны» скорбной вестью, эпизодом похорон, утешающими речами: «Ваш муж прожил достойную жизнь и ушел тоже достойно... Не было у него неоплаченных долгов, невыполненных обещаний... Надо жить дружно, помогать друг другу — тогда все будет хорошо... Мы все должны держаться, надейтесь на меня...» В «Преферансе по пятницам» цепь событий тоже открывается траурной телеграммой, и Алексею, примчавшемуся через полстраны на похороны отца, опечаленный человек в черном пиджаке, в темном галстуке говорит почти что словами Султанходжи: «Держись, держись, держись... В горе, знаешь, все вместе должны быть. Можешь рассчитывать на меня...» Кто бы мог представить, что он-то и есть виновник случившегося несчастья: и самоубийства отца Алексея, и — шире — всей незадачливой жизни покойного, стремительно сорвавшейся под откос.

Этот человек по фамилии Сухобоков — друг семьи, сверстник отца и матери, с детства знакомый с обоими. К тому же еще связанный с покойным Шапошниковым по делам службы. И по преферансу, для которого каждую пятницу являются еще два сослуживца... Короче говоря, «свой», «самый свой». «Дядя Леша», как называет его Алексей.

Впереди Алексея ждет второй удар: он откроет, что дядя Леша — любовник его матери, что отец обнаружил это, отчего, может быть,

---

«ПРЕФЕРАНС ПО ПЯТНИЦАМ»
Сценарий Э. Дубровского. Постановка И. Шешукова. Оператор И. Багаев. Художник Е. Гуков. Композитор В. Биберган. Звукооператор А. Зверева. «Ленфильм», 1984.

и покончил с собой. Дальше — больше, как и полагается в ленте полудетективного, криминального типа. Еще один удар-открытие: покойник вовсе не был на деле таким достойным человеком, каким — в глазах большинства — сошел в могилу. Он покрывал преступников, участвовал в их преступлениях, получал долю неправедных доходов. Втравил его в эти дела — тот же друг детства. А поскольку обстоятельства смерти могли бросить тень и вызвать подозрения, обошлись без вскрытия, получили нужный диагноз от врача неотложки. Для своих же, слишком многое видевших, втихомолку распространена версия: у покойного был рак, он знал, что ему остается месяц жизни. И версия эта, и махинация с диагнозом — снова дело рук Сухобокова.

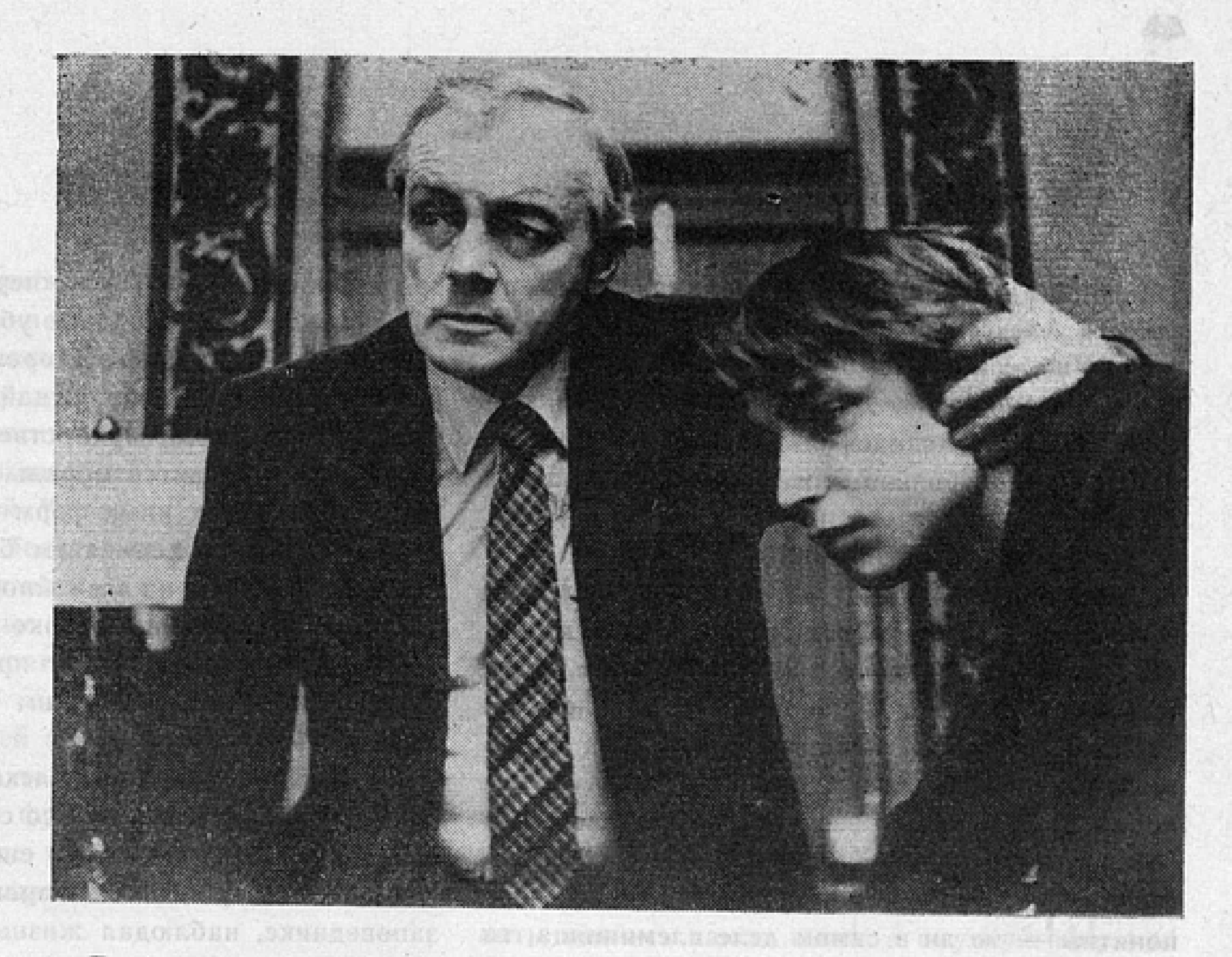
Экая, право, едва ли не исполинская фигура всемогущего злодея, впору, кажется, Фантомасу или доктору Мориарти! Ну-ка, ну-ка, присмотримся к нему.

Кирилл Лавров ищет в новых своих героях краски неожиданные, диссонансные, способные озадачить давних поклонников его творчества. В опытном следователе из телевизионного детектива «Колье Шарлотты» ждешь монолитную цельность, властный жест, уверенный, громкий голос, патетические обличения переступающих закон. Вместо этого — мешковатая фигура, болезненная предпенсионная усталость, мягкая, терпеливая улыбка, когда впору бы, наверное, оборвать зазнавшуюся, дерзкую девчонку.

В «Преферансе по пятницам» К. Лавров вдобавок к сюжетным ловушкам поставит нам свою собственную, актерскую: рисунок многих его прежних работ, так хорошо нам знакомый, здесь дан как личина, как маска, за которой совсем иной человек и иные двигательные пружины поступков. В эпизоде похорон у него на лице — выражение искренней боли, глубокого сострадания. Весь он очень значителен в своей скорбной элегантности. Никаких сомнений — человек из высокого кабинета, воплощение умной власти, гуманной энергии, привычного сочувствия любой беде любого человека, а тут ушел не кто-нибудь... Распоряжения даются вполголоса. Что надо делать, что сказать, он знает заранее и знает очень хорошо. То есть он ли не опора всему доброму, что существует в нашей жизни?

Судебные очерки, едкие фельетоны о махинаторах невольно приучили нас к иерархии махинаторских возможностей: снабженец, начальник автобазы или автосервиса, человек из руководства комбинатом, главком... В особенности — мясокомбинатом, продовольственным объединением. «Преферанс по пятницам» рассказывает о жуликах этого масштаба. Подробности даны вскользь, пунктирно, однако достаточно, чтобы понять, что перед нами хорошо налаженная подпольная индустрия с огромным количеством участников и соучастников, тайных отделов и филиалов, с фантастическими барышами и такими же фантастическими возможностями. По пятницам за преферансом проводится что-то вроде летучки, производственного совещания...

У Гармалева, третьего участника этих высоких совещаний (гротесковая и сочная, на грани карикатуры роль А. Пашутина), внешность плохо выполненного робота: болезненно огромный лоб, переходящий в такие же бескрайние залысины, прячущий малоподвижные, будто остолбенелые глаза, разновеликие и чудовищно крупные за линзами очков. Вдобавок к другим нескладицам его облика этот человек глух. Когда разговор не для его ушей, его понукают отсоединить проводок слухового аппарата, спрятанный в массивных очках, — тогда он бродит по комнатам механическим монстром, выбитый из общего ритма и атмосферы, как бы выключенный из человеческого ряда, но тупо ждущий, когда его позовут для определенных надобностей — слишком часто застывает в его руках вполне бытовой кухонный нож. Автомат. Малопрограммный механизм для расправы.



«Преферанс по пятницам».
Сухобоков — К. Лавров, Алексей — А. Смирнов

Четвертый преферансист — Федоренко. В исполнении Ю. Горобца это человеческий, не механизированный вариант злодея. Плотненький, медлительный, по-домашнему уютный и вроде бы готовый к добродушию, он наверняка и все свои вопросы предпочел бы решать только так — тихо, уютно, по-домашнему. Но чуть разговор с Алексеем свернул не туда, каким зловещим ядом наполнилась эта замедленность движений и слов, как отставлено в сторону так и не прорезавшееся добродушие, как жестко проступил сквозь кожу лица свирепый, мстительный оскал.

Да, такие убьют — не задумаются.

Выражаясь понятиями Султанходжи, это «очень-очень деловые» люди, в сравнении с их главой Сухобоковым, человеком «просто деловым».

Тот, когда почувствует себя в ловушке, тоже бросит угрозу: «Пойми, Алексей, ситуация может не оставить другого выхода... Слишком многое поставлено на карту... Не вынуждай нас...» Но смешно, почти по-женски всплеснет руками от безнадежного упрямства собеседника. И когда представится отчаянный шанс, толкнет паренька к черному ходу — спасайся, идиот, в этом доме шутить не любят!

Пожалел сына своей возлюбленной? Должно быть, не без того. Но главное — в глубочайшей его убежденности, что с каждым человеком можно «договориться», что нормы морали, правила чести — это так, разговорчики в пользу бедных. Ведь не грабим же, не разбойничаем! Берем н и ч ь е, получаем барыши почти в буквальном смысле из воздуха: то, се, пересортица, особая разделка туш, неучтенная продукция, подпольные каналы приобретения, параллельные каналы сбыта... Милиция, естественно, стоит на страже казенного интереса, но тебето, первому встречному, что до этого? Не желаешь иметь приварок, так, по крайней мере, не мешай.

Забавным образом (драматургические ходы имеют свою собственную, символическую мета-

форичность) в пространстве фильма, если не считать Алексея, этой белой вороны, нет никого, кто не знал бы о махинациях Шапошникова и Сухобокова. Даже больше: нет никого, кто не пользовался бы плодами этих махинаций (непроизвольно ими, должно быть, пользовался даже Алексей, но об этом ниже).

Истеричная и затравленная судьбой мать Алексея (Е. Васильева) верит или делает вид, что верит, слуху о безнадежной болезни мужа. Но что несомненно, его махинаторская деятельность вместе с Сухобоковым для нее — давно не секрет. И пока, возможно, она обрывает пытливость сына, чтобы он сгоряча не наломал дров, что для всех обернется скверно.

Есть еще в сюжете девушка Зина (В. Глаголева). Ее отношения с Сухобоковым не очень понятны — то ли в самом деле племянница, то ли прибилась к семье. Зато понятна ее роль в конфликте — быть куклой-приманкой для мятежного Алексея — так Офелию высылали на обуздание Гамлета. Все она знает — и про «дядю Лешу», и про смерть Шапошникова, и про тайную любовь Тамары Ивановны, и про никем не учитываемые доходы. Знает — и не только не смущена, не говоря уж — возмущена, но искренне желает жить по его, Сухобокова, указке.

У приключенческого фильма свой способ типизации. В какой-то мере он тоже, как и комедия, не бесстрастное зеркало, а увеличительное стекло. Не будем поэтому приставать к сценаристу Э. Дубровскому и режиссеру И. Шешукову с надсадным разъяснением, что вовсе не все советские люди заражены ядом рвачества и накопительства. Заражены — именно эта среда, это семейство, эти сослуживцы. И способны заразить других — вот что страшно. И это их вина, что шофер Павел Максимович (А. Миронов), наивный и бесхитростный, действительно убежден, что калым и тайный приварок стали общераспространенной нормой жизни. И как же он гордо выпрямится, взбешенный словами «перепадает», «подкармливают»! Он искренне убежден, что получает положенное. С его стороны усердие, осторожность, и будь добр, отдай, что за это причитается! Так антигосударственная по сути своей мораль становится моралью некоего коллектива, и в поисках иных форм единения эти «деловые» люди, за неимением более подходящих понятий, уповают на «семейность», трактуемую, впрочем, чрезвычайно широко.

Кто же послан в сюжет противоборцем жуликов, человеком, сказавшим «нет» самому Сухобокову?

По мысли сценариста, Алексей — как бы отрезанный ломоть, человек со стороны. Три года, как он уехал из семьи. Но еще, пожалуй, важнее, что эти три года он провел в отдаленном заповеднике, наблюдал жизнь оленей и тигров и стоял на страже здоровья животных.

Символ понятен до предела. Рычание оскалившегося хищника — как бы предупреждение, что скоро схватишься с кровожадными двуногими. Общий же климат заповедника трактует будущие поступки Алексея как «естественного», «природного» человека, отвыкшего от цивилизации, но, соответственно, и не знающего ее соблазнов. Не слишком ли много символики, если учесть, что нашему герою уготован вдобавок весь сюжетный маршрут Гамлета: тайна смерти отца, измена матери, жажда мести, разоблачение хитрых козней, связанных с любимой им девушкой, смертельный поединок без щита и маски и в финале — вереница жертв.

В режиссерских приемах Игоря Шешукова невольно замечаешь некоторую двойственность. Постановщик будто бы не решил до конца, что выходит из-под его рук — реальная психологическая драма наших дней и наших современников, пусть даже с подсветкой мотивов, знакомых по классике, или рядовое беллетристическое произведение, где главное все-таки — не познание некой истины откровения,

а напряжение интриги при актуальном, но и минимально намеченном идейном посыле. От драмы — обстановка дома Шапошниковых, с избыточным набором точных подробностей, с самоценно интересным характером Тамары Ивановны, с навязчивыми, полуабсурдистскими ее ссорами с тетей Мухой (Л. Аринина). От приключенческой беллетристики — эффектные кадры, вроде перенаселенного кладбища, эффектные монтажные стыки, сугубое внимание к надрывам Зиночки... В образе Алексея (А. Смирнов) эта двойственность отзывается странной вибрацией фигуры: от эпизода к эпизоду этот человек то выглядит реальным, из плоти и крови, то функциональной, почти на манекенном уровне величиной: только бы состоялось все остальное дежурно-показательное действие.

По своему месту в сюжете Алексей должен бы быть самым реальным персонажем, вроде нас с вами, чьим представителем он выступает в этом потаенном, грешном, опасном мире, а он движется, будто марионетка, и неслучайные параллели с «Гамлетом» усугубляют разочарование.

Герой шекспировской трагедии, как известно, сложен, противоречив, загадочен. Концепция каждой новой постановки начинается с догадки: кто он? Прогрессист, обогнавший свой век и гибнущий в комплоте реакционеров? Человек ученой складки, с одышкой и книжными интересами, которого долг властно потребовал к высокому, гибельному жребию? Возможна, однако, и иная концепция: жизнь пестра, чувства переменчивы, политика — дело грязное, власть — скверное ремесло. С этим свыклись, стерпелись, живут. Но вот появился не очень юный идеалист — и дело кончится горой трупов. Марина Цветаева шла еще дальше: в Гамлете она видела догматика, схоласта, человека, не имеющего представления о реальной действительности, о законах человеческого сердца. Она заклинала: «Принц Гамлет! Не Вашего разума дело судить воспаленную кровь!»

Какую из этих разгадок-версий имеет в виду «Преферанс по пятницам»?

Алексей довольно скоро понимает, что он — нет, не судья тому, что обнаружил. Мать — изменница? А если она и вправду, как уверяет, всю жизнь любила Сухобокова? Обманы Зинаиды... Но кто поймет, по каким правилам она строит свою жизнь? Отец? Но как жестко, с ноткой презрительности признается ему Сухобоков: «Он? Его просто купили. Представь себе». Сам Сухобоков? Только всмотришься в это победительное, всепонимающее, снисходящее к твоей щенячьей отваге лицо, вслушаешься в слова: «Меня? Нет, меня не купили. Я *сам* все это придумал...» Да, чтобы осознать, оценить такое, вынести ему приговор, маловато опыта, выношенного в горно-лесном пасторальном оазисе.

Истина — вот за что держится Алексей. Судить будут другие, те, кто назначен на это государством. А он хочет правды. Пусть все узнают наши семейные тайны и тайны мясокомбинатной семейственности. Правда эта — острый нож для его матери. Безусловное очернение светлой памяти отца. Как подсказывает ему сообразительный Сухобоков, это будет скорее всего правда навыворот — сообщники все преступления и махинаторские инициативы постараются приписать мертвецу... А у тебя самого, дорогой Алеша, с *таким* отцом, с *такой* матерью, с *таким* громким судебным процессом за спиной разве не будет многочисленных житейских неудобств?

Все убедительно, не так ли? И все — в восприятии Алексея — натужная казуистика. Правда — она есть добродетель сама по себе и несмотря ни на что. Единственно, что он согласен предоставить злоумышленникам, — явку с повинной. Но не позже завтрашних одиннадцати часов утра.

Была ли явка или были попытки в остав-

шуюся ночь скрыться от будущего следствия, бежать на край земли, мы не знаем. Действие фильма взмывает в высоты спасительной абстракции. О том, что произошло дальше, нас уведомляет длинный титр: махинаторы предстали перед судом и были приговорены к длительным срокам заключения.

Что до Алексея... Недаром же ему по ходу действия так часто, заботливо или с ненавистью, советовали: «А возвращайся-ка ты назад, в свой заповедник!» Имея в виду: не поймешь ты здешних дел. И вдобавок: легко захворать, сидючи в карантине. Вот он и вернулся — с гордым сознанием исправно выполненного долга.

МЕСТЬ ПРАВЕДНИКА

Статья еще писалась, когда кинопроцесс подбросил новую пищу для размышлений, да какую — будто специально, будто по заказу, чтобы закончить нашу мысль. Фильм «Прощай, зелень лета...», поставленный Эльёром Ишмухамедовым на «Узбекфильме», можно принять за вторую серию «Семейных тайн». Ато Мухамеджанова, который снова получил здесь роль главного «злодея», отца юной Ульфат, вожака местных «деловых», так и тянет невольно назвать Султанходжой Ибрагимовым. Правда, главное в фильме — любовь Тимура (Ф. Манафов) и Ульфат (Л. Белогурова). Она развивается в полном соответствии с восточными романтическими канонами. Будущие влюбленные родились в один день, в одном и том же роддоме, и родители не подозревали, неся спеленатых младенцев, что это существа, как бы самой судьбой предназначенные друг другу. Предназначенность эта вспыхнет в школе, в детских играх с ребятишками квартала, в совместных походах в кинотеатр на «Бродягу» (отличный исторический ориентир, иронический, но и романтический, с чисто мелодраматическим переосмыслением мотивов рока, трагической любви, невозможности соединиться из-за социальных непреодолимых перегородок)... И после землетрясения первая мысль — жива ли, жив ли? И нежный взгляд с благодарностью за тревогу, с пониманием твоей боли как своей: ведь ты и я — это одно и то же... Какая же сила не дала влюбленным соединиться?

Все та же: заговор «деловых». «Семейному» клану жуликов необходимо, чтобы Ульфат вышла замуж за чьего-то сына, ведь он, сын, улетает на работу за границу, ему срочно нужна жена — представительная, дочь «делового» человека.

По мелодраматической логике Ульфат — жертва. По сюжету она жертва вдвойне: в открытости, кротости, счастливой доброжелательности, которыми снабдила этот образ актриса, нет места ни тихому упрямству, ни исступленной верности собственной жизненной линии. Она отрекается от Тимура из боязни за него, избитого, искалеченного ее братьями по приказу отца — ей торжественно пообещали уж теперь-то оставить его в покое.

А что же Тимур? Сломался, запил с горя? Ничего похожего! Взялся за учебники в похвальном стремлении «добиться», «доказать». Правдолюб, рабочий паренек, с естественной тоской по справедливости, как и пристало «природному» человеку, он поднимается ступенька за ступенькой: слесарь, бригадир, начальник участка... студент-заочник, дипломированный инженер, кандидат наук... Путь, знакомый по десяткам наших картин, только здесь он обрывается катастрофой.

Мелкий штрих — приемщик автосервиса отказывает клиенту поторопиться с ремонтом машины, но ему шепнули, что за заказчик перед ним, и он молча переделал пометки в ве-

---

«ПРОЩАЙ, ЗЕЛЕНЬ ЛЕТА...»
Сценарий Д. Исхакова. Постановка Э. Ишмухамедова. Оператор Ю. Любашин. Художник И. Гуленко. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Ю. Каюмов. «Узбекфильм», 1985.



«Прощай, зелень лета...».
Рузиев — Ш. Иргашев, Тимур — Ф. Манафов

домости. И это он, наш Тимур? Так оно началось, медленное, но неостановимое, как процесс ржавения, разъедание души. С одним — не хочется связываться, другому — проще уступить, перед третьим у тебя уже обязательства, четвертый — хорошо, если сам будет обязан тебе... И вот ты уже в замкнутом кругу, и уже все меньше в решениях своего и все больше: «полагается», «принято», «так нужно».

Фархад Манафов играет Тимура в интонации трагической опаленности большим чувством. Это как бы нравственный инвалид: а, мол, не вышло главное в жизни, о чем же теперь заботиться, пусть будет хоть видимость покоя, видимость благополучия... Но за рисунком роли, в споре с сюжетной колеей ловишь мечту о реванше, мечту, исподволь захватившую все существо героя. Ах, вы хотите, чтобы я стал таким, как вы? Так я превзойду все ваши мыслимые ожидания!

«Природный» человек без сучка и задоринки превращается в «очень-очень делового».

Для режиссера Э. Ишмухамедова эта картина знаменательна. В ней с отчетливостью, превосходящей его фильм «Какие наши годы!», поставлен вопрос о кризисе наивно-восторженного мироощущения. Романтическая настроенность рядового человека не имела в «Нежности» или во «Влюбленных» оговорки относительно возраста, казалась самоценной, саможеланной. Теперь ее относят только к юной поре, а последующие жизненные трения и даже неудачи списывают на избыток экзальтации, на неразработанность, инфантильность внутреннего мира данного персонажа. В тот момент, когда герою с его представлениями о жизни впору, кажется, укрыться в оазисе, наподобие Алексея в заповеднике из «Преферанса по пятницам», Э. Ишмухамедов изгоняет его из природного романтического рая в жизнь самую прозаическую, в «житейский колодец», говоря словами поэта.

В художественных структурах такого рода — с элементами мелодрамы, с подсветкой

мотивов легенды о необыкновенной любви — приходится в финале щедро оплачивать векселя зрительских ожиданий. Вот откуда — печальная встреча бывших влюбленных через много лет. Ульфат с Тимуром могли бы, наконец, соединиться, но Тимур стал другим человеком, не достойным ее любви. Отсюда же — отчаянная попытка перестроить свою жизнь, и как следствие — смерть от руки опасливых и мстительных злодеев. Фильм горюет: легендарная любовь не состоялась, в итоге — две разбитые, искалеченные жизни.

Но интереснее другое: мысль, встающая за ключевыми эпизодами. Она такова: мы, мы сами способны так искалечить, обессмыслить свою жизнь, как никакой злодей со стороны. Все дело в том, есть или нет у нас в душе мускула противостояния неблагоприятным обстоятельствам, есть или нет стержень, ориентирующий нашу жизнь на нравственные координаты, вне которых существование индивидуума нельзя считать истинно человеческим существованием.

В сущности, в эту мысль, простую, даже банальную, когда она выражена в словах, но такую неимоверно сложную, когда она принимает очертания реальных поступков, — в эту мысль упираются все фильмы, о которых шла речь. Такими вот гранями поворачиваются порой семейные сюжеты...

Старость столь разнообразна!

Т. Александрова

Заголовок взят у поэта Олега Дмитриева, из его недавнего стихотворения.

В чашке — ложечки дрожанье,
Света скучная игра...
Старика для подражанья
Присмотреть уже пора.

Присмотреть — себя высмотреть, себя представить в старости, дабы не прибыть в почтенный возраст человеком, не внушающим почтения — слишком молодящимся или слишком суетящимся, брюзжащим, поучающим...

Старость столь разнообразна!
Средь любимых уголков
Не шатаюсь больше праздно —
Наблюдаю стариков.

Вот и кинематограф наблюдает, пристально всматривается последнее время в стариков. «И жизнь, и слезы, и любовь», «Старомодная комедия», «Частная жизнь», «Послесловие», «Время желаний»... В центре всех этих фильмов пожилой человек, и команда стариков-киногероев продолжает расти: недавно вышли на экран: «Продлись, продлись, очарованье...», «Еще люблю, еще надеюсь...».

Но почему все-таки столь острым стал интерес кинематографистов к пожилому герою, его внутреннему миру?

Может, потому, что мы стареем? Наш бурный, атомный, космический (какие все стремительные эпитеты) XX век — еще и век про-

---

«ПРОДЛИСЬ, ПРОДЛИСЬ, ОЧАРОВАНЬЕ...» (по повести В. Перуанской «Кикимора»)
Сценарий А. Червинского. Постановка Я. Лапшина. Оператор С. Гаврилов. Художник Ю. Истратов. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор М. Томилова. Свердловская киностудия, 1984.

«ЕЩЕ ЛЮБЛЮ, ЕЩЕ НАДЕЮСЬ...»
Сценарий и постановка Н. Лырчикова. Операторы А. Пашкевич, Н. Жолудев. Художник В. Сафронов. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Вольский. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1984.

щания с демографической молодостью. Стареет население Земли. Пятнадцать лет назад в мире насчитывался 291 миллион человек в возрасте 60 лет и выше, а через пятнадцать лет — к 2000 году — эта цифра увеличится больше чем вдвое, в то время как народонаселение планеты вырастет лишь на 72 процента. Вот и киногерой соответственно...

А может, как раз наоборот, причину надо искать в том, что мы молодеем? Нынешняя демографическая ситуация объясняется не только сокращением рождаемости, но и увеличением продолжительности жизни благодаря успехам медицины. Вопрос врасплох: сколько лет было Николаю Петровичу Кирсанову из «Отцов и детей»? Он поселился в нашем сознании как человек пожилой, именно таким рисует его Тургенев: «...мы видим его в мае месяце 1859 года уже совсем седого, пухленького и немного сгорбленного»... Живи он сейчас, бегал бы еще в молодых людях, а займись литературой, может, и вообще — в юных прозаиках или поэтах: тургеневский герой — «барин лет сорока с небольшим». Куда как моложе Сергей Никитич Абрикосов из «Частной жизни», «человек лет шестидесяти, может быть, и старше (цитирую сценарий. — Т. А.), стройный, прямой, с тоненькой элегантной папкой в руке»!

Возрастные рубежи сдвинулись. Сегодня пожилым принято считать человека от 60 до 74 лет, стариком — от 75 до 89, долгожителем того, кто шагнет за 90. Так что слова «старость» и «старик» мы употребляем вольно, не научно.

Наверное, должно было многое измениться — старость, наше отношение к ней, — чтобы появились такие фильмы, как «Частная жизнь» или «И жизнь, и слезы, и любовь». Они заострили то, что мы вроде бы уже осознавали, но не могли выразить как общественные и личные задачи. А тут нас задели, подтолкнули, нарушив инерцию мышления, затормозили внимание: старость сегодня — большой период жизни, и он должен быть не менее насыщенным и интересным, чем все предшествующие годы, это требует интенсивной душевной работы, иное отношение к чужой старости безнравственно, к своей старости — безответственно.

Десятки лет мы восхищались Абрикосовыми. (Абрикосов не только главное действующее лицо «Частной жизни», он — социальный тип, давно знакомый по литературе и кино). Тянет воз, весь настолько поглощен своим трудным мужским делом, что ничего другого не видит. Цельная личность. А хороша ли столь односторонняя цельность? Ведь задачей всего коммунистического воспитания является становление гармонически развитого человека. Без этого невозможно ни совершенствование общества, ни подлинное счастье в личной жизни — то, что мы так любим друг другу желать. Авторы как бы устраивают своему герою проверку на гармоничность. У него отнята работа. Такое благостное название у нового периода его жизни — «заслуженный отдых», а испытание — на излом. Готов к нему, научился видеть, слышать жизнь в самых разных ее проявлениях, размышлять о ней, не переставать удивляться — выдержишь, многое еще откроешь, перечувствуешь с остротой молодости; нет — загонишь себя в инфаркт, в тяжелую рефлексию до конца дней... Кто виноват? И каждый сам по себе, и все мы вместе (к школе готовим, а к пенсии, к старости — нет) консервативны в оценках явлений, жизнь ушагала вперед, а мы все пытаемся измерять ее позавчерашними «хорошо» и «плохо», пока что-то не пронзит нас, пока кто-то не направит острие социальной проблемы на наши чувства. Эту миссию, наверно, и должен брать на себя художник.

Видится даже некая закономерность в том, что, помогая нам постигать в свое время мир подростка в фильме «А если это любовь?», тончайший психолог Райзман приоткрыл нам

противоречивость мира пожилого человека: заглянувший в глубины отрочества, как никто, разберется в том, что уготовано человеку в преддверии старости. В трудностях двух почти полярных временных этапов обнаруживалось при размышлении немало общего. Вдумываясь, находишь все новые и новые параллели.

Вот и фильм Свердловской киностудии «Продлись, продлись, очарованье...» тем же занят.

Наверное, несколько затянулось вступление к знакомству с Антоном Николаевичем Скворцовым, Анной Константиновной, главными действующими лицами этого фильма, и Василием Васильевичем, героем картины «Еще люблю, еще надеюсь...», но необходимо было сказать, что мы привыкли к интересным «старикам» (что поделать, сам экран приучил), к серьезному (будь то слезы или смех) уровню разговора о перипетиях их жизни, тревогах, радостях. В такой ситуации трудно, что называется, очаровать, легко разочаровать. Если это можно счесть предвзятостью, то я в ней призналась.

●

Уже названия обеих лент — поэтические цитаты, классика — обещают разговор о чувствах необыкновенных по глубине и высоте. История любви Антона Николаевича и Анны Константиновны вместилась в четыре дня. Знакомство во время экскурсии по Москве, поездка на дачу, совместный обед и еще одна поездка... И все кончилось. Нет, герой, человек с развитым достоинством, независимый («супермен» — определяет его давний добрый друг, «несгибаемый» — добавляет дочь Татьяна) не позволил растоптать свое чувство. Он погиб в борьбе за него. В нелепой борьбе с близкими. Не выдержал. Автомобильные сирены в финале картины (жизни надо мчаться дальше, а Скворцов нечаянно приостановил ее своей смертью, в автомобиле умер, у железнодорожного переезда) отдаются в нас щемящей жалостью: «несгибаемый супермен» был далеко не молод (а мы-то об этом успели забыть к середине фильма), и тех светлых дней, что оставались впереди, у него было не много.

«Продлись, продлись, очарованье...» — это фильм об особой природе чувств пожилого человека. Вряд ли можно возразить против такой формулировки темы. Но это еще и фильм о человеческой незаурядности, неординарности. О сложности взаимоотношений трех поколений в современной семье. Когда срез жизни точен, то, как бы мал и локален он ни был, можно немало разглядеть и в других пластах бытия: вступает в активное действие фон.

Кто такой Антон Николаевич Скворцов? Сегодня — пенсионер, как и Абрикосов из «Частной жизни». А вчера? Тут еще больше сходства. Не маленькая должность, судя по разным деталям: профессор — по вызову на дом из ведомственной поликлиники, машина, дача. На этом сходство, пожалуй, кончается. Скворцов не ждет звонка из министерства, способного вернуть его в привычное русло жизни, потому что седьмой десяток на излете, инфаркт. Перед нами другой человек. Но он вовсе не настроен на тихое доживание под неотступным страхом второго инфаркта, катастрофического, по мнению авторитетного доктора. «Куда мы пойдем?» — спросит его в день знакомства Анна Константиновна, и он ответит: «Мы с вами не из тех людей, для кого этот вопрос может составить проблему». Ему еще многое хочется успеть, и он уверен — успеет. Открыл, ощутил: «Время может двигаться медленней, а может вовсе остановиться. Все зависит только от нас самих».

Антона Николаевича Скворцова не обошла главная привилегия старости — мудрость. Может, поэтому именно он и оказался тем принцем, которого так долго ждала в своей тихой

корректорской Анна Константиновна — «кикимора». Он проделал к ней путь длиною в жизнь, а встреть где-нибудь на полпути — не разглядел бы. Они встретились вовремя. Анна Константиновна в день знакомства ушла на пенсию, ушла в одиночество. И Скворцов переживал трудную пору. «Он всех нас измучил, — жалуется доктору-профессору (при нем!) дочь Татьяна, — но больше всех самого себя». Она уверена, что его исчезновения из дому связаны с необратимыми изменениями психики, с провалами в памяти. А Скворцов скорее всего убегает от себя к себе, себя ищет в круто изменившейся жизненной ситуации. Считает, что долг и предназначение каждого человека найти себя и выразить себя. Казалось бы, подобный поиск — забота отрочества, юности, шестнадцатилетней внучки Любы. Для нее — все впервые, для деда — вновь. Пожилой человек как бы попадает на новый виток социализации. У подростка — время ориентации, у пожилого — переориентации.

В своей семье дед — корень рода — оказался в том же положении, что и внучка. Они оба — никто. Люба — еще никто. «Выйди вон!» — кричит ей мать при постороннем человеке. Дед — уже никто: «Папа, попрощайся». Две маленькие реплики, две короткие команды — и как на ладони вся расстановка сил в семействе.

Вожак бабуинов потерял в стаде власть и не может спокойно переносить лидерство другого бабуина. На такой модели из мира животных профессор пытался объяснить Татьяне неблагополучие для Скворцова семейного климата.

Но, пожалуй, не потерю власти он переживает, а несостоятельность нового «правителя»: ее воинствующую уверенность в полной своей правоте. Ее раздражает сопротивление деда и внучки, их союз. Но она сама его крепит — в моменты посягательств на личность дочери

«Продлись, продлись, очарованье...».
Скворцов — О. Ефремов,
Анна Константиновна — И. Саввина



и отца. Люба взвизгивает от восторга, увидев в окно деда, который как мальчишка, похитив ключи от машины, не успев надеть носков — чтобы не «застукали», — удирает из дому. Она понимает: он защищает свою суверенность, свой мир от грубого непрошеного вторжения. И она научится достойно защищаться. Не так уж и не права Татьяна, когда в неистовстве кричит отцу: «Она же у тебя научилась плевать на меня! Как бездарно, бессмысленно все повторяется через поколение! Лишь бы не как родители! Пусть будет бред и бессмыслица дедов, только не как родители!» Сквозь признаки интеллигентности, точнее принадлежности к интеллигентным кругам и занятиям (лексика, строй речи, нахватанность из области наук о человеке), прет сокрушительная сила: эмоциональная глухота, психологическое невежество.

Шестнадцатилетней дочери любить нельзя— еще рано, отцу — уже поздно, стыдно! Все, видите ли, смеются...

Может, и в самом деле Скворцов ведет себя с легкомыслием подростка? Познакомился с женщиной («Такую кикимору где-то выкопал!»), на следующий день сделал ей предложение. Это же только подростки могут так быстро находить друг друга. Да, продолжая сравнение двух этапов человеческой жизни, можно сказать, что он вычислил ее как мальчишка, с помощью своеобразной системы знаков. Родители нередко кипят, когда их отроки — вынь да положь! — хотят быть, как все — носить штаны такого покроя, как у всех, майки, куртки, слушать одни и те же пластинки, вертеть на языке названия одних и тех же ансамблей. Но ведь это все не такая уж блажь, вернее, отнюдь не блажь — необходимые для социализации знаки. По ним быстро определишь: «Такой же, как я? Как мы? — Такой же. Свой? — Свой». Внешняя прикидка, потом можно разобраться в остальном.

Скворцовская система совершенней — за душой у него больше. Произносятся при знакомстве имена художников, поэтов. Это не просто малозначащая светская беседа. Для нее и для него за именами — хорошо знакомые миры. Отношение к этим мирам, планетам, хотя бы и одним словом выраженное, помогает определить духовный строй человека. В знаках, особенно ценных для Скворцова, — умение слушать, умение молчать, то есть способность настраиваться на чужую волну. Вот почему он убеждает закрытую для многих Анну Константиновну, которая всю жизнь пишет стихи про себя и для себя, уходя на пенсию, винится перед сослуживцами: не сумела слиться с ними, не оставила в их сердцах ни радости, ни скорби, — в том, что она на редкость общительный человек. «Вы лучшая из всех, кого я встречал в своей длинной жизни!»

И подростки и старики спешат. «Скорее все изведать! Мне уже пятнадцать...» — мотив отроческой торопливости. И совсем другой он у тех, кто умудрен. «Люди удивительно плохо и неохотно понимают друг друга. Годы проходят, прежде чем... — говорит Скворцов Анне Константиновне. — Но у нас с вами нет в запасе этих лет».

«Старческий маразм!»— заходится интеллектуальная дочь Татьяна. Если действительно так выглядит маразм, то мы, пожалуй, за маразм. Надо ждать его с нетерпением, и пусть он никого не минует.

Когда же мы в конце концов научимся понимать самых близких? Что тут способно помочь? Наука, знание о человеке? Да разве мы знаем, к примеру, что подростки и старики уязвимы, ранимы? Это же как дважды два! У подростков психика неустоявшаяся, у стариков сердечно-сосудистая система изношена... Любому объясним. А может, они ранимы просто-напросто оттого, что мы их часто раним? Как бы иначе обнаружились эти свойства?

Авторы не забывают об обещании, выданном тютчевской строкой: «Продлись, продлись,

очарованье...». Фильм лиричен. Мы улавливаем различные оттенки состояния героев, душевного движения. Можно только приветствовать отказ от банального зрительного ряда, который еще так нередко проникает в современные работы. Не убегают от нас под музыку дороги, не наплывают, не проплывают мимо пейзажи, не кружатся хороводы берез. Большая нагрузка возложена на слово. В слове соблюдены краткость и точность. По этим законам ему и положено жить — и в лирике, и в кино.

Фильм довольно емок. Увидев всего несколько эпизодов из жизни Скворцова и Кикиморы, мы можем представить себе любой их день, представить, как вели они себя или повели бы в любых обстоятельствах. Такое знание помогло, наверное, и Ие Саввиной и Олегу Ефремову не просто мастерски сыграть неновые уже для них по амплуа роли, а на одном дыхании прожить за героев «вечерний день», наслаждаясь его «прощальным светом». Перед нами предстают, и в этом несомненная актерская заслуга, образы людей значительных. Все, что с ними происходит, значительно. Фильм заставляет по-новому взглянуть на знакомую вроде бы уже коллизию, испытать стыд за нередкое, мягко говоря, снисхождение к чувствам пожилых: нам открывается их удивительная высота и благородство.

В картине Николая Лырчикова заявлена в сущности та же тема, но ощущения ее важности почему-то не возникает. Невольно, вспоминая толстовское сравнение искусства с микроскопом, задаешься вопросом: в ту ли сторону направлен оптический прибор, открывает ли он нам то, что недоступно невооруженному глазу?

Автор не заботится ни о достоверности социальной среды, ни о точных приметах времени. По домам на экране без труда определяешь: наш день. Но вот в наш день забредает мещанин из пятидесятых годов, подбирающий в книжном магазине книжки по цвету корешков. Да его так в свое время осмеяли, запинали, что он как тип давным-давно исчез. Нынешний, войдя, спросит нечто интеллектуальное, за ценой не постоит...

В этом же магазине мы знакомимся и с главным героем фильма продавцом Василием Васильевичем (Е. Евстигнеев). Ему под шестьдесят. Стало быть, из того поколения, что начинало самостоятельную жизнь в трудные послевоенные годы. Какие обстоятельства жизни могли привести его в этот тихий мир? И дальше недоумеваешь: профессия обозначена, но почему же никакой ее печати не несет личность героя? Будто не с книгами всю жизнь общался, а продавал квас или рыбу.

Социальное лицо остальных героев вообще размыто. Чем, к примеру, занималась или занимается Агнесса, любимая женщина Васи (Т. Семина), или ее муж Боря (В. Невинный)? Кто их дети? Кем они могут стать? Не вообразишь, не представишь. Не анкеты хочется — деталей, штрихов, мимоходом оброненных слов. Но почти сразу убеждаешься: не надо мобилизовывать интеллект, заострять внимание — не будет искрометных мыслей, не полетят слова, которые обидно пропустить. Здесь много едят и много говорят о еде: «А ты ешь, ешь»... «Пошли пообедаем вместе... Анна тут понакупила всего... И наливочку где-то прячет»... «А я клубнику купил, сейчас отведаем»... «Закажи, Паш, что-нибудь. Самого дорогого заказывай!» «Васьк! Хмк! Пришел! Молодец! Шашлык сейчас сделаем...» И почти в том же ключе — о чувствах: «Ты молодец! Окрутила мужика на всю жизнь»,— это Агнессина дочь Зина говорит об отношениях матери и доброго дяди Васи, который ей в детстве шоколадки носил. «Не надо мне твоих одолжений! Иди к своей Нинке». Это современная девушка-студентка — любимому человеку.

Может, столь плотный быт, приземленность сознательны? Может, это прием, чтобы оттенить одухотворенность любви Василия Васильевича? Ведь зрителю обещана трепетность: «Еще люблю, еще надеюсь...».

Да, герой много лет любит одну женщину. Ждет с нетерпением дня ее рождения, чтобы прийти с цветами и шампанским, ждет любого события в ее семье, чтобы был повод поздравить, увидеть. Но что же дает жизнь столь долгому чувству, что питает его? Нет, мы не спрашиваем, как Агнессин муж Боря: «Чего ты в моей Аньке нашел?» Когда-то Марина Цветаева открыла — на уровне озарения, — что в стихах, как и в чувствах, только вопрос порождает непонятность, выводя явление из состояния данности. Вот и хотелось бы хоть чуть-чуть приоткрыть «данность»— реальную или живущую в воображении Васи Агнессу. Напрочь она закрыта — ни поступков, ни порывов, ни слов, ни эмоций.

А как, скажем, повлияла необыкновенная (во всяком случае по стажу) любовь на мир героя, строй его души?

Автор все время пытается рассказать, показать, убедить, как дядя Вася самоотвержен, благороден, тонок, тактичен...

Но он вовсе не самоотвержен. Скорее, эгоцентричен. Любимая опасно больна, а он, прибежав в больницу, не может унять ликования: «Сама позвала!» Даже признался потом, что смерти ей желал: «Умрет если — моей навек останется». «Еще надеюсь» наполнено для него совершенно конкретным содержанием. Не на какую-то там музыку в душе надеется, а на то, что Агнесса перестанет, наконец, кормить своего Борю, оставит внуков и придет к нему, к Васе, а он кинет ей под ноги пачку денег: «На, бери, все твое». Вот так реально герой это видит и откладывает для мига торжества реальные купюры.

И в благородстве Василия Васильевича сомневаешься. С негодованием и презрением отвернулся от покупателя, подбирающего (помните?) книжки по корешкам, но обнимается с коллегой Пашей, который рассказывает, как в течение многих лет регулярно бил жену.

Такт героя тоже проявляется весьма своеобразно. Он все время выдергивает себя под предлогом делового свидания то из гостей, то из дому, где приютил двух влюбленных, спасаясь от одиночества, чтобы, значит, не мешать (хотя не мешает) никому своим присутствием, но зато непрошено, настойчиво, с ловкостью слона вмешивается в личную жизнь своих квартирантов. Ночью в подъезде нарочно хлопает дверью, словно наверстывая упущенное: «Всю жизнь за другими придерживал»... Стало быть, не в натуре это у него — придерживать, раз фиксировал. Может быть, именно это и есть его «чудаковатость»?

На протяжении всей картины звучит: «Чудо в перьях!», «Чудик!», «Чудак!» Но ведь исстари этим словом наделяли на Руси людей незаурядных, неординарных, без которых в жизни стало бы меньше красоты и всякого разного удивления. А в чем же незаурядность, неординарность Василия Васильевича?

Представший перед нами характер можно сравнить с клубком оборванных разноцветных нитей, который никак не размотать и концы с концами не связать. Поэтому, наверное, даже такой мастер, как Евгений Евстигнеев, не смог «втащить» дядю Васю на нужную высоту. Такое впечатление, что прекрасный актер мается, его связывает духовная бедность героя.

Здесь, пожалуй, стоит вломиться в открытые двери и сказать, что незначительный человек тоже может быть предметом изучения искусства. И незначительный, и пошляк, такой, к примеру, как Боря, он ведь пошл в своих шуточках-прибауточках, в своем отношении к жене и другу семьи, к его чувству... Ах, как мог бы актер В. Невинный «раздеть» подобного веселого балагурщика, но... в другом филь-



«Еще люблю, еще надеюсь...».
Василий Васильевич — Е. Евстигнеев,
Борис — В. Невинный, Агнесса — Т. Семина

ме. Лырчиков не склонен углубляться в природу явлений, которые впустил на экран, не выражает своего к ним отношения, словно речь идет об обычном, о нормах жизни.

Страшный момент есть в картине. Сын Агнессы, недавний мальчик, получавший от дяди Васи немало ласки и внимания, не задумываясь, бьет этого доброго дядю (удар как в бандитской драке), чтобы не засиживался у матери в больнице. Казалось бы, Василию Васильевичу не пережить такого — весь мир должен бы рухнуть, все его представления о добре и зле. Не случайный прохожий унизил! А герой наш — ничего. Просто принял удар к сведению, отказался от Агнессы. И автор — ничего, как бы не заметил, что сам сотворил, и в конце фильма спокойно приводит Борю, на глазах которого все это произошло, в дом к Васе в образе этакого добродушного Деда Мороза: давайте петь и веселиться.

Нельзя однако обвинить сценариста и режиссера в отсутствии какой бы то ни было позиции. Она есть. Позиция умиления. Автор умиляется своим «чудиком», его любовью к Агнессе и нас призывает умиляться. Это вместо серьезного отношения (как серьезен, к примеру, Николай Губенко, как пытлив в своем смехе и даже озорстве!) к миру пожилого человека. А в умилении стариками, как и в умилении детьми, всегда есть нечто оскорбительное.

Не получился фильм «Еще люблю, еще надеюсь...» ни лирическим, ни психологическим, ни социальным. А ведь в предлагаемых обстоятельствах проглянула острейшая социальная проблема — стариковское одиночество. Подумалось было — вот куда автор направит свое внимание и вызовет ответное — общественное. Нет, пробежал мимо...

Фильм остался в стороне от наметившейся тенденции в решении темы пожилого человека. Тенденции, радующей социальной остротой, современным взглядом на роль стариков в семье и обществе, современным подходом к сложным личностным возрастным проблемам, которых мы еще недавно не замечали.

Алла Пугачева, дубль № 2

Петр Шепотинник

Люди, люди, люди... Сколько их тут — две тысячи? пять? двадцать пять? сорок?

На арене, огромной, как аэродром, пятиметровыми буквами из блестящего полиэтилена выстлано — «Алла». На электронном табло вместо привычных цифр имя: «Алла». На груди у актрисы, пародирующей Аллу Пугачеву на сцене студенческого театра, — кулон, и на нем все те же, только теперь металлические, буквы: «Алла». На хлопушках помрежев, разыгрывающих песню «Только в кино», белым по черному: «Алла».

Фильм так и должен был называться — «Алла». Теперь он называется иначе — «Пришла и говорю». Это название — цитата из песни на стихи Беллы Ахмадулиной — возвращает нас к одноименному шоу-спектаклю, ставшему украшением эстрадного сезона 1984—1985. Впрочем, вспомним, авторы спектакля — драматург Алла Пугачева и режиссеры Алла Пугачева и Виль Головко. В то время как авторы фильма — драматург Илья Резник и режиссер Наум Ардашников. Обещано некое иное качество. Выполнено ли обещание?

В критических обзорах в такой категорической форме вопрос ставится обычно, дабы тут же ответить на него если не отрицательно, то расплывчато-неудовлетворенно: как вам сказать, и не то чтобы да, и не то чтобы нет. Будем консервативны, ответим неопределенно, потому что у этих коротких заметок, по сути, два героя: Алла Пугачева и фильм об Алле Пугачевой. Героиня фильма нам интересна как воплощение кричащих противоречий, сочетание эмоциональных полярностей («Сама себя помилую, сама себя казню...»), тем, что она лед и пламя одновременно, что никаких «чуть-чуть» для нее не существует. Противоречивость фильма — явление скорее со знаком минус. А в фильме «Пришла и говорю» внутренние противоречия налицо.

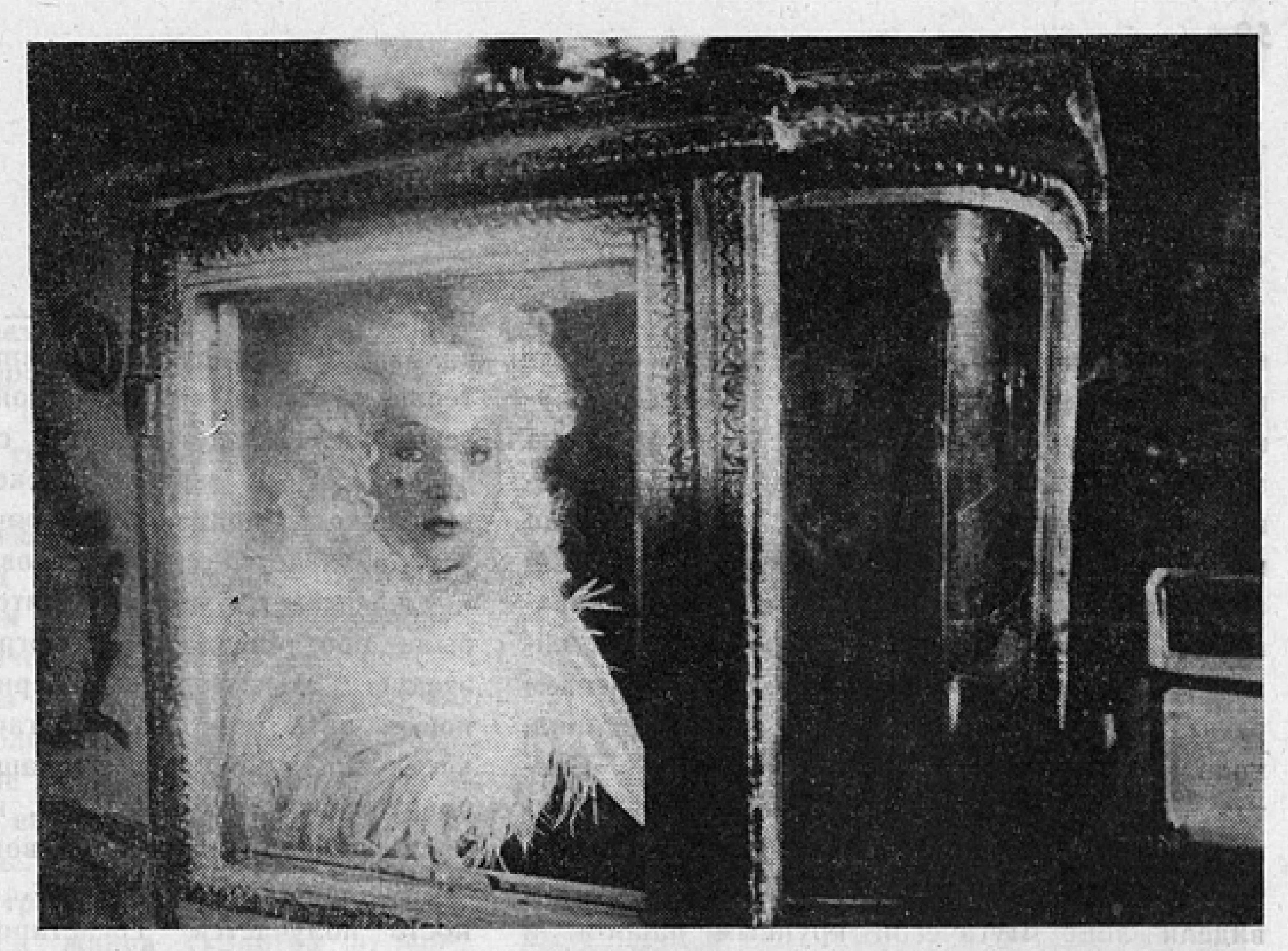
Что имеется в виду? То, что в фильме нет сквозного сюжета? Совсем нет. От ревю такого сюжета и не требуется, каждая песня в его структуре — самостоятельная ценность с драмой внутри; в основе сюжета не развитие действия, а сумма номеров концертной программы. Что касается обращения Наума Ардашникова к этому жанру, то тут надо воздать режиссеру должное. Ревю — гость у нас на экране редкий, хотя и более чем желанный, и было бы ошибкой с порога выпроваживать его из нашего кинорепертуара (что порой с большой охотой делается в прессе).

Картина «Пришла и говорю» (чей жанр сама певица определила как «фильм-песня») программно проста, бесхитростна, и этим она выгодно отличается от «дубля № 1» — картины «Женщина, которая поет» (1978), где музыкальные номера были наспех склеены маловразумительной мелодраматической фабулой. Правда, заметим: жанр ревю при всей необязательности сюжета не оправдывает отсутствие сквозной драматической идеи, пусть даже эта идея и выражена не в действии, а пластически. Здесь требуется накопление визуальных решений, благодаря которым шоу-спектакль может органически переплавиться в шоу-фильм.

Режиссер этому искомому уровню, что называется, соответствует. Тут есть и рок-балетное трио «Экспрессия», и светящиеся ступени, и разноцветные туманы, и моргающие неоновые пересветы... Все это цветасто, нарядно, ярко, с размахом, но... среднеевропейские каноны эстрадной зрелищности, как нам кажется, соблюдены здесь чересчур аккурат-

---

«ПРИШЛА И ГОВОРЮ»
Сценарий И. Резника. Постановка Н. Ардашникова. Оператор Н. Олоновский. Художник Ю. Кладиенко. Композитор А. Пугачева. Звукооператоры В. Бабушкин, В. Ключников. «Мосфильм», 1985.



Алла Пугачева в фильме «Пришла и говорю»

но. Не без ностальгической грусти вспоминаешь, что термин «монтаж аттракционов» родился не под телесеренады Тото Кутуньо, а у нас, в Советском Союзе, еще в двадцатых годах!..

Эстрада меняет оболочки, вывески и наклейки молниеносно: мода — самое недолговечное, что можно придумать. Помните, у Маршака: «Ты старомоден — вот расплата за то, что в моде был когда-то». Боюсь, что фильм «Пришла и говорю» может очень быстро постареть как раз потому, что чересчур много сил ушло на пиротехнику, на лазеры и фейерверки, как говорится, в ботву, а не в овощ.

У Пугачевой свои резервы, гораздо более плодоносные и долговечные, не пиротехнические — духовные. Мы знаем это по многочисленным ее песням, по эстрадным программам — ее собственным и с ее участием. И теперь в кинозале, вслушиваясь в слова и мелодии песен, слышим и сюжет шоу: жизнь певицы — борьба за самое себя, самобытную актрису на эстраде. Борьба с самой собой — с понятной женской слабостью, с физической усталостью, с соблазнами легкой популярности. И работа, работа, работа...

Да, конечно, у нее этого не отнять — она шаровой молнией воспламеняет толпу, и откровенно буффонная, где оступиться в пошлость ничего не стоит, «кошачья» рок-песня «Люблю, как любила» сыграна и исполнена ею заразительно, задорно, смешно.

Но есть у Пугачевой и другое, не менее ценное. Помните цветаевское: «Мне нравится, что вы больны не мной»? Или «Беда» Высоцкого. Или «Не отрекаются любя». Или «Этот мир» — да разве мало можно вспомнить песен? В фильме мы видим и такую Пугачеву, приглашающую нас не развлекаться, а соразмышлять и сопереживать («Я вся скроена из окраины», «Усталость», «Святая ложь», «Двадцатый век»), в песне которой заложен не аттракцион, не фейерверк, а драма.

И все же, все же... У меня вдруг то и дело возникало ощущение, что эта драма существует как бы поверх фильма, вне его. Слушаешь: дух захватывает, смотришь на экран — чувство притупляется. Почему, например, песню «Пришла и говорю» надо петь, лежа на полу, на какой-то бесприютно голой площадке, заставленной кубами и шарами? В музыке и слове — неподдельное, живое чувство («Измучена гортань кровотеченьем речи»); а тут — полиэтилен, полихлорвинил, холодный неон. Или другой пример — «Святая ложь». В сравнении режиссерского решения этой песни с недавним, телевизионным, «Мосфильм» проигрывает. На телеэкране мы видели лицо Пугачевой крупным планом, и больше ничего нам и не потребовалось: мы чувствовали и горьковатость усмешки, и отчаянную попытку обрести духовную свободу, все это было сплавлено одним эмоциональным усилием в емкие три минуты. А в фильме — громоздкая многофигурная и забутафоренная сцена.

Весьма усердно резервы зрелищности авторы изыскивают и из сфер, к искусству прямого отношения не имеющих. Нам предлагаются в большом ассортименте «мерседесы», компьютеры на полированном столе, необжитые кожаные гарнитуры... Во всем этом пестром великолепии разлита какая-то высокомарочная напыщенность: плохо, когда именно этот мир незаметно, исподволь становится едва ли не одним из главных героев фильма, да и сама певица на его фоне превращается в дорогой экспонат.

И как же все это падает в цене, когда вдруг обнаруживается цена истинная, цена чувства человеческого, вспыхивающего в ее песнях! Как дорога на этом лакированном фоне каждая несрежиссированная непредусмотренность: вдруг порядком подуставшая Алла Пугачева чуть ли не на середине песни снимет туфли на высоких каблуках: мол, песни песнями, а сил больше нет — вы меня уж извините. Или вдруг: Хельсинки, сияние юпитеров, а она во время чинной церемонии вручения ей «Золотого диска» смотрится в этот диск, как в зеркало, кокетливо-свободным движением поправляя прическу... Контакт устанавливается сразу, мгновенно.

Но, бывает, он и рушится, хотя задача была противоположная: погрузить зрителя в этакую атмосферу доверительной интимности, дать нам Аллу Пугачеву без грима, усталую, домашнюю, за чашкой чая, с очаровательным псом-бассетом, который тоже не прочь попробовать себя в вокале. Иногда это получается, чаще — нет, непредусмотренность получается срепетированная: певица просыпается в постели, оглядывается вокруг (недоумеваешь, откуда же было взяться «случайной» камере?!), затем «поток жизни» опять же идет по плану: конечно, звонит сумасшедший телефон; конечно, стоит отодвинуть штору, как с улицы польется гулкое «Алла!» безумных поклонников, осаждающих подъезд. Увы, здесь импровизации не вышло, наверное, не хватило документалистского опыта: все эти проходы по квартире — тоже сцена, на которой певица исполняет роль звезды — в домашней обстановке.

После этого, по идее, авторы как бы должны были сказать: «Ну, уж теперь-то вы, зрители, просто-таки знаете всё, все двери открыты». А разве это нам, положа руку на сердце, важнее всего в актрисе Алле Пугачевой?

Кинематограф может изучать явление, может воспевать его, а может и выполнять роль услужливого лакея, подающего меховое манто. Увы, эта подобострастная интонация проскальзывает в фильме. Авторы, к сожалению, иногда сами отбирают у себя право оценивать, анализировать то, что происходит перед нами, безудержно рекламируя, причем рекламируя и тогда, когда

«обытовляют» звезду, кокетливо даруя ей право пару раз пройтись в шлепанцах и послушать, что́ же пишет ей один поклонник из ста тысяч в тщетной надежде получить ответ.

Вы скажете, ревю есть ревю. Да, но в данном случае перед нами не ревю **вообще**, а ревю с участием вполне конкретной актрисы — Аллы Пугачевой. Рекламная — не самая интересная из призм, сквозь которые за ней интересно наблюдать. Пугачева сложней. Примером тому не только сотни раз описанный «Арлекин», но хотя бы ее новогоднее (1985) выступление. Там она то персонаж комический — и актриса работает с безукоризненным ощущением жанра («Завтра в полседьмого мне вставать!»), то героиня лирическая, ароматно, томно исполняющая чуть банальный, но не теряющий своего благородства и изящества романс Р. Паулса «Без меня». А баллада И. Николаева «Расскажите, птицы», что попадает в самую точку наших общественных волнений...

Примером тому, наконец, и песни из самого фильма «Пришла и говорю» — такие, как «Двадцатый век», — в которых, пусть преломленное весьма причудливо, есть ощущение Времени. Они, эти песни, задают принципиально иной, более высокий уровень восприятия; фейерверки начинают слепить, хочется увидеть то, что **за** ними, за аплодисментами. Такая попытка сделана: в фильме мелькнул проблеск **судьбы** актрисы (помните, несколько фотографий: смешная черноволосая девчонка в круглых очках — снятся ли ей по ночам «Золотые диски», «Золотые Орфеи» и яхты под Хельсинки?), но попытка робкая, только проблеск.

И все же не хотелось бы заканчивать заметки на критической ноте, хотя взыскательность наша, думаю, вполне понятна и оправданна, к ней обязывает предмет разговора — искусство самой героини. Будем благодарны

Алла Пугачева
в фильме «Пришла и говорю»



авторам хотя бы за тот случайный (или точно срежиссированный?) взгляд, который хоть и увиден нами в течение каких-то сорока секунд, вдруг договаривает и проясняет многое. Вспомним: где-то между песнями, между штормовыми испытаниями каждого эстрадного номера сидит она, уставившись в одну точку потухшими глазами, и смотрит на нас, как бы говоря: «Вот так. Ну что тебе сказать. Нет сил. Больше вроде и сказать нечего». Морщит лоб, усмехаясь то ли по-доброму, то ли с легкой издевкой. Вот она, Алла Пугачева, которая близка нам, которую мы любим.

Или — разве не сюжет для хроникальной драмы? — противоборство зала, огромного, «как небеса», и — одной-единственной женщины, отважившейся выйти под неоновые вспышки и рьяное журчание раскатистой электроники. Подумаем же, какой ценой это достигнуто. Сорок (или тридцать? или двадцать пять?) тысяч зрителей стадиона вот уже сколько лет т р е б у ю т ее искусства. И получают его. Все-таки получают. Иначе бы не пришли.

Жизнь и память

Валерий Дружбинский

Памятные дни, посвященные 90-летию со дня рождения А. Довженко, были отмечены не только торжественными вечерами и встречами. Появились новые книги, статьи, мемуары. И фильмы о великом художнике. Они помогают понять, как преломлялись в его личности идеи и заботы времени, какова природа его таланта.

Создание традиционного фильма-портрета о выдающемся человеке — задача вроде бы нетрудная. Сообщить, основываясь на кадрах старой хроники, на не опубликованных ранее фотографиях, факты его биографии, привести цитаты из его произведений и таким образом попытаться создать представление о личности. Ну, а если речь идет о кинорежиссере, то вроде бы и того проще: включить в картину фрагменты из его фильмов — естественно, самые интересные — и прокомментировать их. Провести интервью с теми, кто лично знал великого человека...

Все это присутствует в картине «Я, Довженко...», созданной по заказу ЮНЕСКО. Но есть в ней и еще нечто такое, что позволяет взглянуть на фильм шире, чем на привычную биографическую ленту. Авторы раскрывают на экране то, что породило поэтику довженков-

---

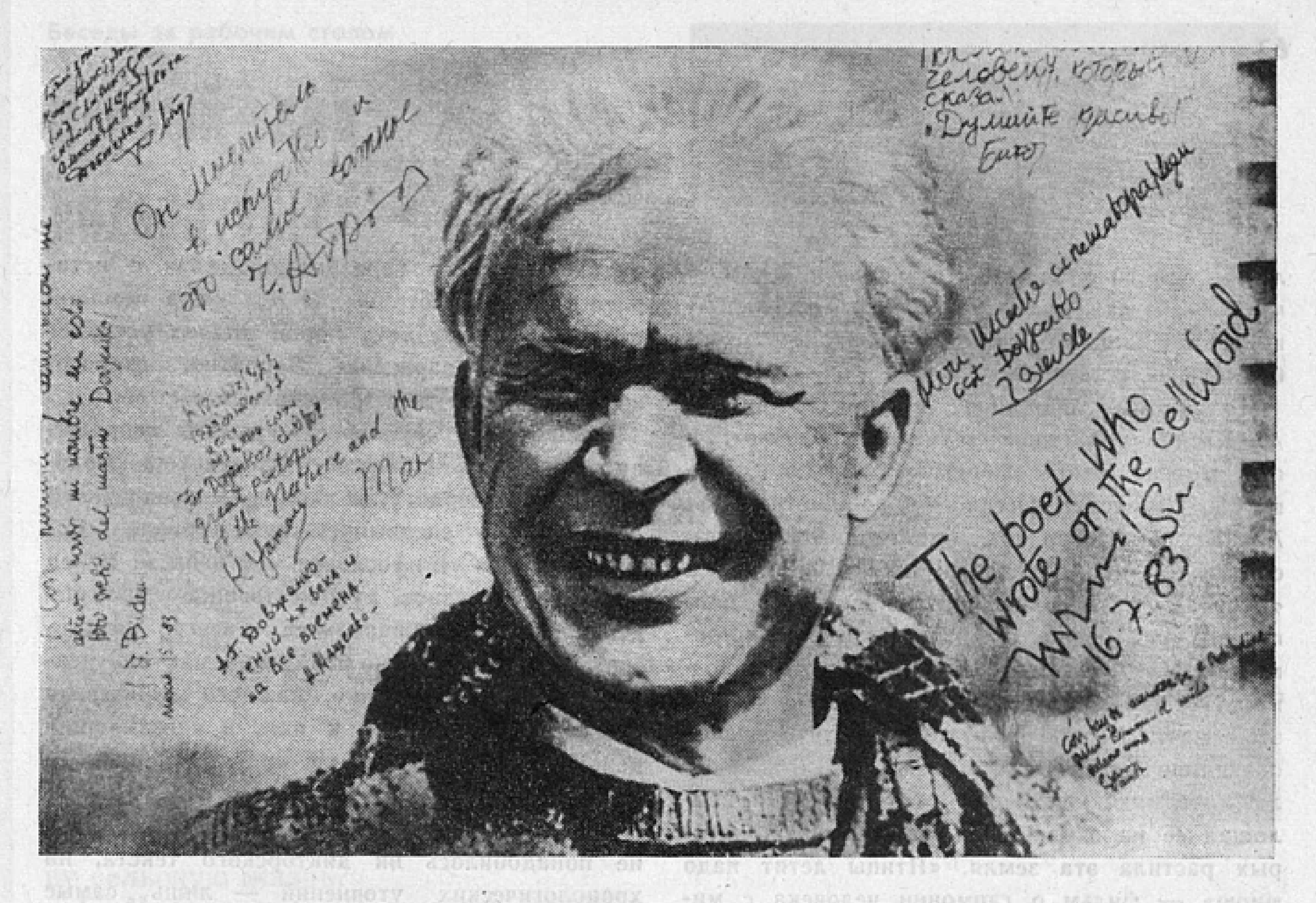
«Я, ДОВЖЕНКО...»
Авторы сценария Б. Крижановский, Ю. Новиков. Режиссер Е. Машкара. Оператор О. Андрусенко «Укртелефильм», 1984.

«АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО»
Автор сценария В. Ткаченко. Режиссер О. Самолевская. Оператор Н. Компанцева, «Киевнаучфильм», 1982.

«АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО. ФОТОМГНОВЕНИЯ»
Авторы фильма Н. Мащенко, Н. Шибаев, Т. Деревянко, Т. Слива и др. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1984

«ПТИЦЫ ЛЕТЯТ НАДО МНОЮ»
Авторы сценария В. Костенко, А. Косинов. Режиссер А. Косинов. Операторы Н. Писанко, Ю. Пташник. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1984.

«БЛАГОСЛОВЕН МОЙ ДЕНЬ...»
Автор сценария и режиссер Т. Скабард. ЦСДФ, 1984.



«Александр Довженко. Фотомгновения»

ских фильмов: обостренное, заинтересованное внимание художника к жгучим общественным проблемам. «Писать только правду, не изменять ей ни под каким видом. Поднять ее высоко и нести у самого сердца» — звучат в фильме слова Довженко.

Фильм «Я, Довженко...» не назовешь ровным, в своих поисках режиссер не до конца последователен, отдает определенную дань иллюстративности. Это относится к кадрам, которые понадобились для «пояснения» звучащих с экрана слов Довженко. Не во всем режиссеру сопутствует и вкус: киноцитат с непременными довженковскими подсолнухами и яблоками, наплодившими стольких эпигонов, картина не избежала, не всегда оправдано обилие фотографий. Но в целом композиция ленты выстроена точно. Игровые куски не просто соседствуют с документами, фотографиями, хроникой — они органично с ними связаны, причем так, что рождается связь времен. Таков, к примеру, эпизод, посвященный созданию «Аэрограда», в котором кадры фильма Довженко органично сочетаются с современной хроникой строительства БАМа.

...Есть лица, которые с годами становятся все более прекрасными. Время точно высвечивает внутренним светом самую сущность их души. Именно таким видим мы Александра Петровича на последних фотографиях. В его архиве более пятисот снимков, на которых режиссер запечатлен в разные годы жизни. Фильм, состоящий не из кинокадров, а из этих фотографий, был встречен с большим интересом, хотя и не без предубеждения: удастся ли «оживить» фотографии, преодолеть на экране их статичность? Н. Мащенко и его коллегам это удалось в полной мере. Создатели

ленты сумели избежать мозаичности: в фильме есть четкая драматургия, поэтому повествование о жизни мастера развивается свободно и естественно.

По другому принципу построена картина А. Косинова «Птицы летят надо мною»: в ней многие кадры обретают значение символов. Потрясает финал — хроника похорон Александра Петровича, смонтированная, нет, слитая воедино с кадрами из его «Земли» и «Щорса». Авторы решили не излагать биографию режиссера, а показать Довженко-романтика, человека, одержимого мечтой и вознесшегося в своем творчестве на крыльях этой мечты. Такое драматургическое решение позволило рассказать о том, как Довженко любил землю, как писал о ее красоте и воплощал ее на экране, как любил людей, которых растила эта земля. «Птицы летят надо мною» — фильм о гармонии человека с миром, о творческом начале созидательного труда.

Слово органично вошло в образную структуру картины. Все в ней подчинено главной задаче — дать зрителям ключ к пониманию творчества мастера.

Трудно переоценить значение задачи — приобщить к духовному миру Довженко, к его фильмам, ко всему творческому наследию молодое поколение. Фильм «Александр Довженко», поставленный молодым режиссером О. Самолевской по заказу Министерства просвещения СССР, рассчитан на школьную аудиторию. Но авторы не ограничились рамками «наглядного пособия», задачами чисто дидактическими, а задумали раскрыть биографию художника в ее неразрывной связи с историей Советской страны. И это им в немалой степени удалось, хотя порой анализ уступает место беглой зарисовке. Вероятно, скороговорку рождало желание сказать многое.

И еще одно обращение экрана к творчеству великого художника — работа тоже молодого режиссера Т. Скабард — посвященный А. Довженко спецвыпуск киножурнала «Советское кино» «Благословен мой день...». Перед нами своеобразное художественное произведение, которое правильнее всего назвать экранной поэмой. Оно построено как внутренний монолог Довженко, как его лирическая исповедь, обращенная к нам, в сегодняшний день, который Довженко видел так ясно и к которому так часто летел мечтой. Т. Скабард для создания поэтического кинообраза не понадобилось ни дикторского текста, ни хронологических уточнений — лишь самые сокровенные размышления режиссера, фрагменты его фильмов, фотографии и скупая хроника.

Итак, пять фильмов о Довженко, выпущенных к 90-летию со дня его рождения. Можно, конечно, посетовать, что экран не поведал и еще о многом, например о писательском труде Довженко, о его таланте педагога, наставника. Об этом расскажут следующие картины. А созданные уже начали свою работу: приобщают зрителей к огромному духовному труду, которым оплачено сделанное А. П. Довженко. И значит, помогают им глубже воспринимать окружающий мир.

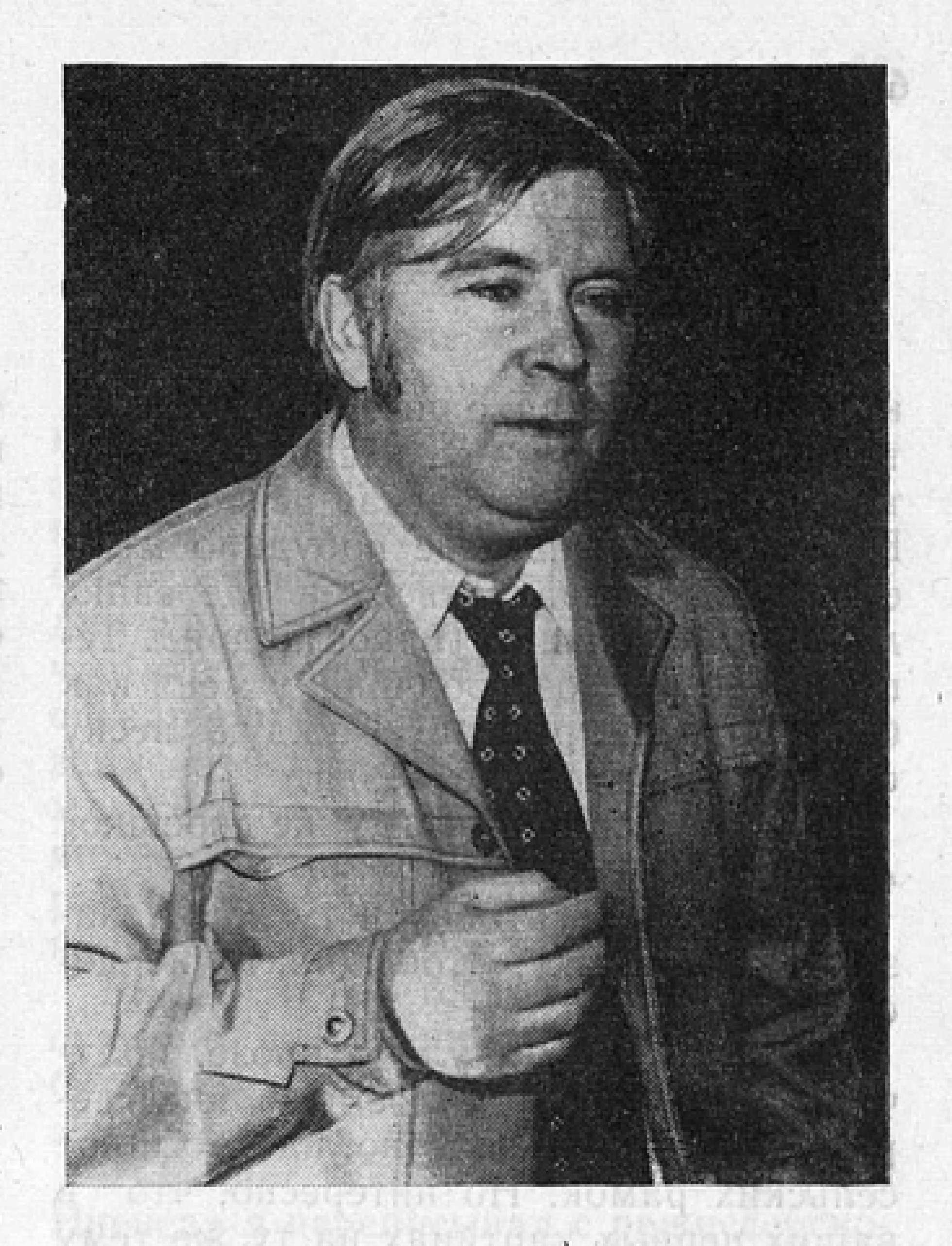
Киев

Беседы за рабочим столом

Особый вид литературы

Будимир Метальников:
Сценарий, как хороший корабль, должен обладать такой плавучестью, такой могучей жизнеспособностью, чтобы ни один постановщик не мог его потопить...

Беседу ведет
Павел Сиркес



П. Сиркес. Будимир Алексеевич, почему вы, горожанин, избрали материалом своего творчества по преимуществу сельскую жизнь?

Б. Метальников. Я окончил ВГИК в феврале 1954 года и тогда же начал работать в кино. То был период перехода от малокартинья к широкому производству фильмов. То было время очерков Валентина Овечкина, прозы Владимира Тендрякова — время всенародного осознания происходящего в деревне. Я бы даже сказал: именно деревенская тема — наряду с военной — стала для всего кинематографа той поры школой гражданственности, правды и новых эстетических поисков. «Чужая родня» Владимира Тендрякова и Михаила Швейцера, «Земля и люди» Гавриила Троепольского и Станислава Ростоцкого. Надеюсь, что и мои фильмы стояли в том же ряду. До романа Федора Абрамова «Две зимы и три лета» должно было пройти еще очень много лет. А он-то как раз и показал с наибольшей полнотой, сколько всего деревня вынесла на своих плечах!

П. С. Наверно, ваша, городского юноши, первая встреча с деревней произошла на войне?

Б. М. Нет, чуть раньше. Работал на шахте в Тульской области, а жил в ближайшей деревне. Здесь только что прокатился фронт. Была разруха, голод. Женщины, старики, дети восстанавливали жизнь на пепелищах. И все вдруг показались мне будто родными, словно какая-то генетическая память заговорила. Ведь мои дед и бабка по отцу были крестьянами. Ездили в Сибирь переселенцами по столыпинской реформе, но не осели там. Отец, правда, остался, в гражданскую ушел в тайгу, был командиром партизанского отряда...

Меня привлекает характер деревенского человека, в котором более явны

национальные, народные черты. Всетаки горожанин — он несколько обкатан, размыт. Крестьянская речь сочнее. Все это вместе взятое побудило меня ежегодно отправляться в деревню, двадцать с лишним годков подряд. Теперь там, на Новгородчине, у меня как будто вторая родина. Каждую весну с нетерпением жду отъезда.

П. С. Всегда в одну и ту же деревню? А как она называется?

Б. М. Всегда в одну и ту же. А названия не скажу, чтобы никто не достал...

П. С. Вы упомянули о прозе, получившей не совсем точное название «деревенской». Она, конечно, идейно шире сельских рамок. Но интересно, что в ваших первых картинах на ту же тему берутся все же проблемы лирического, личностного плана. Глубинного исследования болей деревни не предпринимается. Вот «Отчий дом». Здесь семейный конфликт. Или, допустим, «Простая история». Она больше о женской душе...

Б. М. Я не настолько тогда знал деревню, проблемы сельского хозяйствования. Хотелось сначала понять людей, их жизнь, надежды. Впрочем, мне кажется, не дело искусства заниматься чисто сельскохозяйственными вопросами. Такое более сродни очерку. Например, мой друг и соавтор Юрий Черниченко, прекрасно знающий материал, остро пишет о том, о чем иногда не вынесли еще окончательного суждения и специалисты. А «Отчий дом» — вещь абсолютно лирическая. «Простая история» — о том, как в человеке раскрываются душевные свойства, как человек проявляется в деле — вот тема картины, но вовсе не беды деревни. В «Доме и хозяине» я уже больше зацепил всяких болячек деревенских, хотя и здесь тоже главным было вскрыть диалектику души, выявить, как беда переходит в вину, как трансформируется характер. Ну, а уж последний из моих деревенских фильмов «Надежда и опора» рассматривает одну из самых острых коллизий современного сельскохозяйственного процесса. Впрочем, и здесь мы старались показать ее в первую очередь через человека.

П. С. В «Простой истории» ваша героиня так до конца и остается Сашкой, хотя положение ее в деревне меняется. Верно, там есть эпизод, когда председатель колхоза Сашка берет у продавца стопку книг. Это как бы свидетельствует, что она уже не та разбитная, шалопутная и бойкая на язык бабенка, какой была вначале. Или возьмем «Дом и хозяин». Вы довольно подробно развиваете экспозицию образа Егора Байнева. Он был в плену, потом прошел через фильтрационный лагерь — настрадавшийся человек.

Вы создаете характер. Каждый характер подчинен своей собственной логике. Саморазвитие его непреложно. Мне же иногда кажется, что выстроенные вами в упомянутых фильмах эпизоды сообщают поступкам героев некую заданность.

Б. М. Ну, заданность... Вы же человек профессиональный. И я профессиональный. Вы быстрее угадаете намерения сценариста. Мне тоже часто удается загодя раскрыть драматургический ход коллеги. В характере Егора были и доброта, и жесткость, и разумность, и упрямство. Был в нем азарт труженика и азарт добытчика. Я считаю, это — нормальный русский крестьян-

ский характер. Егор натерпелся лиха за войну. Он вернулся домой, готовый все простить. Не смог простить одного — того, что ничего практически за свою работу не получал. Жена ему говорила: «Ну, ладно, как-нибудь, как люди». Он так не захотел: «Война давно кончилась, а мы все как-нибудь». И тут нет еще его вины, когда он покидает деревню, желая жить достойно. Что значит достойно? Значит, построить хороший дом, досыта кормить семью, спокойно растить детей. В реальной деревне сорок восьмого — сорок девятого года все это было почти невозможно. Он и ушел сначала на железную дорогу, а оттуда — в леспромхоз. И там работал много, яро и тяжело. Знаете, пробегать смену, увязая в глубоком снегу, с пилой, а в ней до шестнадцати килограммов весу — это нелегкий кусок хлеба, не один пот сойдет! А дальше он привык не только жить хорошо. Ему теперь хочется жить лучше всех, быть первым мужиком на деревне, утереть нос и односельчанам, и незадачливому председателю. Здесь вот уже проступает какая-то его, Егора, вина. Перед кем? Перед семьей, перед собой. Мечтал о близких, а оказался в отрыве от них. Поздно осознал. Правда, ему же не семьдесят! Ну, старшая дочка вышла замуж... Так будут внуки, будет работа дома. И хорошая жена простит... Я на это надеялся...

П. С. Вот такой вопрос, Будимир Алексеевич. В издательстве «Искусство» вышла ваша книга «Отчий дом». Она снабжена подзаголовком: «Сценарии». Книга Василия Шукшина названа: «Киноповести». Анатолий Гребнев свой сборник озаглавил: «Повести для экрана». А вы: «Сценарии». Почему?

Б. М. А чего лукавить?.. Сценарий и есть сценарий. Я, конечно, могу назвать его киноповестью или еще как-нибудь, но хочу, чтобы читателю он был интересен как сценарий. Наверно, для вас не составило труда заметить, что «Отчий дом» ближе по записи к сценарной форме, а «Дом и хозяин» записан скорее как повесть. А вот, скажем, в последнем — «Трижды о любви» — я уже позволил себе даже литературные излишества, на которые кинодраматурги не часто решаются.

П. С. Чувствуется, как ваше перо становится увереннее от работы к работе — в книге же протяженный отрезок творческой жизни...

Б. М. Вот только «Молчание доктора Ивенса» я переписывал с режиссерского сценария, потому что фильм сильно отошел от литературного варианта, а у меня не было времени отделывать его так, как, скажем, «Трижды о любви». Да, я — сценарист и не стыжусь своей профессии. Все-таки тридцать лет ей отдано...

П. С. Автор предисловия к вашей книге Леонид Нехорошев проводит аналогию с известным выражением «режиссер умирает в актере» и пишет: «Сценарий умирает в фильме». Не кажется ли вам, что это несправедливо?

Б. М. Формула Станиславского — «режиссер умирает в актере» нынче не актуальна. Сегодняшний режиссер, особенно театральный, скажет: «Лучше умри ты, актер, а я буду царить на сцене!» Режиссер в кино тоже думает сходно: «Пусть сценарий умрет, и — торжествует фильм!» Это одна из самых грустных сторон профессии кинодраматурга, писателя, который любит кино и обрек себя на эту работу.

Это постоянная заноза в душе. Но что отсюда следует? Только одно — значит, сценарий, как хороший корабль, должен обладать такой плавучестью, такой могучей жизнеспособностью, чтобы ни один постановщик не мог его потопить.

Пусть вода режиссерской фантазии зальет три отсека, четыре, он все-таки не должен потерять устойчивости. И он узнаваем — сценарий Шукшина, Габриловича, Черных или Гребнева. Потому критики, хотя они и не часто удостаивают кинодраматургов внимания, говорят, что Евгений Иосифович Габрилович остается самим собой в фильмах и Ромма, и Райзмана, и Панфилова.

Но тем не менее это действительно больной вопрос. И мне хотелось бы поставить его в аспекте наших взаимоотношений с кинокритикой. Как правило, критики чаще всего прочитывают сценарий с экрана, что, на мой взгляд, является леностью и непрофессионализмом... Хотел бы, чтобы вы это так и записали... А надо посмотреть фильм, прочитать сценарий, потом сопоставить, проанализировать. Правда, это долго, трудно... А надо!

Разумеется, говоря о сценариях, мы имеем в виду хорошие сценарии. Плохих тоже предостаточно, как и плохих стихов, вообще плохой литературы. И, конечно, плохих режиссеров. Отчего сценарий умирает? От непонимания, от режиссерской лености или ревности, оттого, что детище драматурга часто попадает к постановщику совершенно случайному.

Бывают анекдотические случаи. Мой нынешний соавтор Анжел Вагенштайн, один из основоположников болгарского кино, любит рассказывать такую историю:

— Пришел как-то на студию, встретил режиссера: «Джеки, дорогой, сколько лет, сколько зим! Слушай, я уже полгода без работы. Нет ли у тебя чего-нибудь в загашнике?» «Забегай, — говорю, — вечером, потолкуем». Встретились. Я ему изложил свой замысел. «Замечательно! — радуется, — пиши сценарий!» Ладно, сделал я сценарий, отдал. И вдруг вижу — этот режиссер выступает по телевидению: «Всю жизнь я мечтал снять картину о...» И передает, сукин сын, мой замысел, даже не упоминая моего имени!..

Совершенно неизвестно, с каким режиссером сведет тебя судьба. Вот фильм «Надежда и опора». Я, грешным делом, поначалу хотел предъявить какие-то претензии постановщику. А минуло время — поостыл: потому что увидел, что Виталий Кольцов — режиссер, работать с которым можно. Он не встревает в литературный текст, не топчет твой замысел. Умеет хорошо выбрать актеров, и герои у него говорят так, как написано в сценарии, а не чужими словами.

Столкновение двух индивидуальностей, как правило, приводит к тому, что кто-то терпит урон. Всем известно, что Лев Толстой не принимал Шекспира. Подобное неприятие среди художников не так уж редко. Зато полная совместимость в творчестве — она, как счастливый брак. Наверное, такие союзы, как браки, совершаются на небесах...

Прекрасный тандем Абдрашитов — Миндадзе. Завидую! Габрилович хорошо работал с Райзманом. О таком можно только мечтать. Мечтать и надеяться.

П. С. Не все режиссеры умеют читать сценарий. Зато писать — пишут многие...

Б. М. Во ВГИКе считают: плох тот режиссер, кто не способен написать сценку. Набросать сценку, короткий диалог — на это любого станет. А раз так, думают иные, то чем я, собственно, хуже сценариста? Но сумма сцен или диалогов еще не составляет сценария.

П. С. Евгений Иосифович Габрилович, о котором вы уже не раз вспоминали, очень много усилий приложил и как драматург и как публицист, чтобы доказать: существует сценарная литература. А читаешь иной сценарий и видишь, что автор употребляет первые же пришедшие в голову, приблизительные слова. Он озабочен писанием истории, может быть, даже характеров, но никак не созданием литературного произведения.

Б. М. А что такое литература, как не история и характер?

П. С. Все-таки литература — еще и язык не в последнюю очередь.

Б. М. А! Живописать словом — кто умеет, кто — нет. Но авторская речь в сценарии играет меньшую роль, чем в прозе. Короче, тут все тот же сакраментальный вопрос: что сценарий — литература или не литература? Я думаю, правильнее всего будет так: сценарий — особый вид литературы. Создается он, конечно, не для чтения, а для постановки фильма. Как он сработан — дело совести кинодраматурга. Он может записать его, как киноповесть, а может очень лаконично и сдержанно, зная, что пейзажи, внешность героев, костюмы зависят от режиссера. Не столь уж важно подробно дать обстановку, сколь важно показать, как в этой обстановке проявляют себя персонажи.

П. С. Сценарий состоит из двух вербальных компонентов. Один уходит в изображение, а другой сохраняется в слове. Это речь героев — моно- и диалоги. В современном кино иногда принят внутренний монолог, поток сознания. Так? Вот этот словесный пласт по идее не должен меняться в картине, предполагается, что он переходит в нее целиком. Но какие-то трансформации претерпевает и этот пласт, что-то вносят актеры, кому не ложится на язык авторская реплика, что-то от себя привносит режиссер. От совершенства писательского слова тоже ведь зависит, сохранится ли оно в фильме, а совершенство не каждому дается...

Б. М. Конечно, не каждому. Видите ли, оттого что сценарии иногда кажутся такими простыми и легкими для написания, появляется немалое число людей, предлагающих себя в качестве кинодраматургов. Они принимаются за это дело, не понимая, что прежде всего надо быть писателем, потому что весь аппарат мышления, творческий метод у прозаика и кинодраматурга абсолютно одни и те же. Я должен родить образ — образ времени, образ человека, передать его психологию, его социальную сущность. И выразить все это в соответствующем сюжетном развитии. Такова и писательская работа.

Правда, есть еще один аспект. Я очень люблю Феллини. Когда читал в его книге «Делать фильм» рассуждение о сценарии, то уразумел, что моя профессия Феллини не нужна. Он, конечно, прав, говоря, что выразить на бумаге то, что видится ему в снах, ри-

суется в его воображении, невозможно, ибо невозможно выразить на бумаге со всей полнотой то, что человек видит глазом. Быстрый взгляд на интересное человеческое лицо дает вам больше, чем подробное многостраничное описание этого лица.

Но все же! Ведь после того как Феллини посмотрел свои сны, он зовет Гуэрру или кого-то еще. И вдвоем они все-таки фиксируют на чистых листах бумаги сновидения маэстро.

Можно сказать и так: сценарий — стенограмма будущего фильма. Помните ставшее общим местом выражение Рене Клера: «Фильм готов, его остается только снять». Правда, Рене Клер говорил о своем сценарии и для себя, а я могу рассчитывать чаще всего на режиссера средней руки. Но, кажется, тут мы опять на берегу моря из слез сценаристов. Отойдем!

П. С. Будимир Алексеевич, я прочитал, что по вашим сценариям снято восемнадцать картин.

Б. М. Двадцать уже.

П. С. Двадцать. И три из них вы поставили сами.

Б. М. Так.

П. С. Значит, для вас противостояния режиссуры и кинодраматургии как будто может и не существовать? Почему же, сняв как режиссер три картины, выношенное, дорогое вы отдаете в чужие руки, не всегда достаточно чуткие?..

Б. М. Было бы мне тридцать или сорок лет... А мне в этом году шестьдесят. Понимаю, что просто меньше напишу, если буду заниматься еще и режиссурой. В этой профессии слишком много далеко не творческих элементов. Режиссеру надо обладать очень крепким физическим здоровьем, железным характером и совершенно невероятным эгоцентризмом. И массу сил приходится тратить, чтобы защитить свою картину не только от ленивого бюрократа, но даже от другого художника, видящего мир иначе. Режиссер должен заставить жить на одном дыхании группу в шестьдесят-семьдесят человек. Это как стрельба залпом с непременным условием, что всем надо поразить «яблочко». И в те короткие секунды, когда крутится камера, все должно совпасть, чтобы получилось то, что нужно. А накануне — сумасшедшая трепка нервов, что-то не получается, чего-то не хватает, кто-то с чем-то не согласен. Нет, я все-таки писатель, а не режиссер. Я понял: максимум, что мне дано, — сделать фильм не хуже среднего режиссера, но лучше хорошего я не смогу. Потом в профессию режиссера входит еще один компонент, я бы так сформулировал: в тот момент, когда видишь, как рушится возводимое тобой здание, пока не рассеялась пыль, надо быстренько сообразить, что еще можно успеть собрать из уцелевших кирпичей. Зачем это человеку, имеющему другую профессию?

П. С. И все-таки вы трижды...

Б. М. Скорее — два с половиной. Первая картина была экранизацией повести Виктора Конецкого «Завтрашние заботы» (у меня был еще сопостановщик), и она, надо прямо сказать, не принадлежит к числу удач. Но все же режиссерская работа была мне полезна. Не жалею, что занимался ею. Глубже вник в свое дело, в природу кино. Легче стало разговаривать с режиссерами. Раньше, ослепленный творческим эгоизмом, я не всегда по-

нимал их. Часто наши недоразумения возникают, когда писатель не хочет считаться с режиссерскими трудностями. Такой говорит: «Не меняйте у меня ни одной запятой!» — и хватает постановщика за руки, что никогда не доводит до добра. Ничего, кроме ссоры, тут ждать не приходится. Выбирая актеров, режиссер прислушивается к себе, но не к вам. Если есть у вас дружеский контакт, примет к сведению, учтет и ваши соображения. Навязывать режиссеру, скажем, исполнителя главной роли, который вам нравится, бессмысленно и даже вредно для картины.

П. С. Но потом вы поставили еще два фильма — «Дом и хозяин» и «Молчание доктора Ивенса».

Б. М. Сейчас, к примеру, даже не представляю, кого бы мог снять вместо Ивана Лапикова в «Доме и хозяине». Сначала я звал Шукшина, и он заинтересовался ролью, но сняться он не смог. Сперва по-другому мне виделся герой — не таким жестким. Как-то я пригласил подыграть другому актеру Лапикова и вдруг увидел: что ни принесут ему из крестьянской одежды, все этому человеку удивительно к лицу — любая шапчонка или телогрейка как-то естественно на нем сидит. И тогда провел вторую пробу с Лапиковым — на героя. Вначале дал ему возможность заявить себя, как он хочет, ничего не навязывая. Он сыграл очень резко, жестко, мне показалось, чрезмерно жестко. Тогда я сказал: «Иван Герасимович, мужика в тебе столько, что пожиже развести — на десятерых хватит. Тебе не нужно форсировать эти качества. А попробуй, изобрази человека внутренне мягкого, доброго, душевно застенчивого». И все стало получаться. Тогда я сделал для себя важное открытие: неплохо, когда актер кажется как бы рожденным для написанной роли. Но гораздо интереснее, если с виду он вроде бы и не похож, зато потом образ обогащается гораздо больше, коль скоро литературная данность дополняется индивидуальностью исполнителя.

Одним словом, я извлек для себя много полезного из работы над этим фильмом.

П. С. Ну, а каковы уроки «Молчания доктора Ивенса»?

Б. М. Самый главный и печальный урок — тот афоризм насчет нерассеявшейся пыли... Это была очень тяжелая картина — она оказалась настоящим кладбищем похороненных замыслов. Не получались костюмы, декорации, многое. Когда что-то стало удаваться, не дали нужного количества оргстекла. Пришлось согласиться на оргпленку, а она ворует свет — эффект возник иной, и декорация не смотрелась. Спасали положение крупными планами. Фантастика в кино — такой жанр, который дорого стоит. Мы не научимся делать хорошие фантастические фильмы, пока не поймем, что они требуют безукоризненного изобразительного ряда, причем ряда всегда странного, визуально очень яркого, неожиданного, поражающего. Без крупных материальных затрат это невозможно.

Фантастика — значит, и зрелище фантастическое. Мы же как-то еще не умеем более щедро тратить деньги в таких случаях в предвидении будущих больших доходов...

П. С. Будимир Алексеевич, давайте вернемся к вашему сценарному творчеству. От чего вы идете в кинодраматургии — от какого-то реального случая, встретившегося вам в действительности, который наблюдали сами или слышали о нем, от характера ли? А может, путем синтеза многих жизненных наблюдений конструируете историю, придумываете сюжет, строите образы, собирая черточки разных людей?

Б. М. По-всякому бывает. Скажем, «Простую историю» я написал, узнав Нонну Мордюкову на предыдущей картине «Отчий дом». Должен признаться: когда Кулиджанов сообщил мне, что приглашает на роль Стешки Мордюкову, я не проявил особого восторга. Не представлял ее в этой роли. Но он рассказал, как она репетирует, и тем сразу убедил меня. Потом, на съемках, актриса открылась для меня. Так вот, «Простая история» частично родилась из характера Степаниды. Бойкая, не чуждая разных сомнительных замашек вдова попадает в председательницы колхоза — а что, многие перебывали, давайте Сашку изберем! Я знал характер, знал актрису и затеял на бумаге некий социально-психологический эксперимент в виде сценария.

«Алешкина любовь» возникла из истории, слышанной давным-давно. Мне запал в память рассказ о любви, которая проходит под пристальными взглядами окружающих. Правда, все протекало вовсе не так, как в будущем фильме. В жизни все боялись, что любовников обнаружат и тогда произойдет большой скандал. Но мне запало: любовь под наблюдением. Это во мне варилось, варилось и через много лет вылилось в историю про Алешку и его чувство, то есть в рассказ не только о любви, но и о том, какое она оказывает влияние на людей, живущих рядом с героем.

П. С. Вы знаете, в этом сценарии мне недостает генеалогии характера главного персонажа. Откуда он взялся, сей хрупкий и стойкий человечек, как он сложился именно такой? Ни судьба, которая нам известна, ни среда — ничто не готовит нас к этому.

Б. М. А надо ли? Мне кажется, трактовка режиссеров Семена Туманова, Георгия Щукина и актера Леонида Быкова была исчерпывающей в данном случае. Ну, а генеалогия характера Алешки — зачем она? У него только два ярких свойства: быть честным и любить всей душой.

П. С. И этого достаточно?

Б. М. Да, у него талант. Талант любить! И за столь редкостный талант все его признали. А работать он научится...

П. С. Вот такой вопрос. Кинодраматургия наша все-таки очень расчислена. Пресловутое ружье, которое висит в первом акте, оно стрянет в глазах. И мне, когда читаю сценарии, смотрю фильмы, чаще всего не хватает спонтанности, неожиданности — непредсказуемости сюжетных поворотов, непредсказуемости поведения человека в коллизии, которая порой отдает авторским умыслом — не замыслом! В «Доме и хозяине», например, то, что Егор оказался на море, кажется уловкой сценариста. Не будь он в рейсе, то получил бы телеграмму жены, и не было бы горькой минуты, когда он плачет в своих пустых хоромах.

Б. М. Он уже свернул с дороги крестьянина. Железная дорога, леспромхоз, дальше — море. Вам что — не нравится сцена встречи с другом в ресторане?..

П. С. Написано вполне реалистично. но есть преднамеренная случайность в этой встрече.

Б. М. Ну, так что же? В случайности, как известно, проявляется закономерность, без случайности в искусстве очень трудно обойтись. Приходится использовать случайность ради экономии средств и большей выразительности. А вот о том, что порой нет самостоятельности поведения героев, я вам так скажу: это редкое счастье писателя, когда он настолько сумел поддаться созданному им художественному образу, что тот начинает вести его за собой. В моей жизни подобное было раза два или три — не больше.

В «Алешкиной любви» у меня вот что было. Я вдруг понял, что сценарий кончился в тот момент, когда Зинка сама к нему пришла. Не думал, что она придет. Если помните, я его готовил ехать туда, к ней, проявлять какой-то героизм. И вдруг понял: нет, она пришла к нему — и здесь конец истории. С Байневым у меня были другие неожиданности. Мне, например, нравится, как он ведет себя на поминках.

П. С. Как он куражится?

Б. М. Да, я от него этого не ждал. Он потащил меня в сторону, и обнаружилось, что не такой уж он хорошенький. Не часто такое происходит. Это всегда чудо.

П. С. И все-таки с тем же Байневым не обошлось без указующего перста. Он приезжает домой в отпуск, а сын учит стихотворение «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...». Не знаю, что тут — недоверие к зрителю, вдруг не поймет?.. Зачем вам это нужно? Мальчик мог ведь любое стихотворение зубрить, и раздраженный отец все равно задал бы ему трепку. Или вы хотели словами поэта еще пуще завести вашего героя?

Б. М. Наверное, вы правы. Сейчас я бы так не написал. Но тогда мне показалось: надо именно так. Понимаете, иногда хочется, чтобы и самый несообразительный человек точно прочел твою мысль. И тогда делаешь подобные ошибки — допускаешь некий нажим. Я согласен с вами.

П. С. Кинематограф очень сильно проигрывает оттого, что принято считать: демократизм нашего искусства состоит якобы в этой доступности самому примитивному художественному сознанию.

Б. М. Дидактичность всегда была сильна в нашем кино. От нас ее требовали, ее воспитывали. Глядишь, нет-нет она и проскочит помимо желания.

П. С. Как часто готовый фильм совпадает с тем внутренним образом его, который вы выносили в себе? Как часто приближается к нему?

Б. М. Почти никогда. Я написал сценарий. Потом он попадает в другие руки. Начинается подбор исполнителей. У Григория Михайловича Козинцева есть такая шутка: «Утверждая актера на роль, режиссер совершает первую непоправимую ошибку». Из бесконечного числа вариантов — прекрасных, стопятидесятипроцентных — останавливаются на одном: Кирилл Лавров. Или — Тихонов. Или — Каля-

гин. Значит — все! Будет Калягин. Калягину глаза Тихонова не пристроишь, загадочность Смоктуновского не придашь...

П. С. Терзания гоголевской Агафьи Тихоновны?..

Б. М. Они. Ограничения наступают сразу. Приходит актер, поворачивает героя по-своему. И так каждый — их ведь целая компания. Нужно к этому привыкнуть. Если они говорят вашими словами, постепенно признаешь. Если же напропалую импровизируют на съемочной площадке — становится страшно. Трансформация сценария в фильм — болезненная операция. У меня все-таки — опыт постановщика, понимаю, что изменения текста иногда идут просто от мизансцены. Сценарист, как правило, ее не видит и не пишет. Всякий раз, когда я готовил режиссерский сценарий и возникала необходимость точно определить мизансцену, становилось ясно: разговор сложится по-другому, нужны поправки, новые реплики.

И мало создать образ, надо еще написать роль для актера. Такое тоже дается не сразу. Я понял это только лет через десять работы. Ну, а если роли нет, то режиссер и актер начинают ее придумывать, а ваш текст обрастает подробностями, и вы с удивлением на них взираете: «Боже мой, неужели это я?!»

П. С. Будимир Алексеевич, вы писатель, посвятивший свое творчество по преимуществу современности.

Б. М. Большую его часть.

П. С. Какие проблемы нашей жизни вы хотели бы затронуть в своих будущих картинах?

Б. М. Говоря словами Андрея Вознесенского, я испытываю «ностальгию по настоящему», по достойному и трепетному изображению сегодняшней жизни со всеми ее болями и радостями — счастьем и несчастьем. Это всегда меня увлекало.

П. С. Но вы, наверно, замечаете, что многие из крупных наших режиссеров погружаются в другие, менее злободневные темы?

Б. М. Трудно же! Во-первых, надо знать современную жизнь, во-вторых, понимать ее, в-третьих — хотеть ее исследовать. Возьмите сельскую проблематику. Сейчас на ведущей студии, на «Мосфильме», нет режиссеров, хорошо владеющих современным деревенским материалом. Нету! Поэтому решил: пока не появится человек, который докажет понимание и умение в этой области, я в ней работать воздержусь.

Современность... Писатель не может проходить мимо явлений, беспокоящих его. Герцен говорил: мы — не врачи, мы — боль. Мужество требуется людям многих профессий — морякам, летчикам, геологам, шоферам на дальних трассах. Писателю, кинодраматургу тоже нужно свое особое мужество, чтобы спокойно и ясно смотреть на мир, видеть, что бело, а что черно, и не бояться показать черное — черным, светлое — светлым.

П. С. А конкретно какие современные проблемы вас тревожат? Что у вас на письменном столе?

Б. М. На столе у меня — редкий случай — сейчас ничего нет. Много было работы до этого... Теперь хочу написать пьесу. Название — «Охота на мамонта». Догадываетесь о чем?..

П. С. Нет.

Б. М. Уже хорошо. Что меня беспокоит? Размывание нравственных понятий, которые были несомненны, скажем, для моего поколения.

П. С. Каких же?

Б. М. Сейчас наблюдается эдакий гедонизм, жажда наслаждений. То есть жизнь воспринимается, как праздник, от нее ждут одних радостей и веселья. А если этого нет — озлобление, проклятия в адрес родителей, мол, не сумели обеспечить, судьба обделила, ненависть и готовность добыть — заметьте, я сейчас говорю не о вещах, а о веселье и наслаждении, — готовность добыть их любыми способами. Поэт говорил: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...» А иной наш современник говорит: «Что за чушь? Почему я должен страдать?» Потому что — человек! А он не понимает.

П. С. Но в чем вы усматриваете причину такого выверта?

Б. М. Может быть, отчасти в том, что сейчас взрослыми становятся те, кто был единственным чадом у папы с мамой? Они привыкли, что им — все! А выверт этот потому, что не выдержали испытания достатком, сытостью. Впрочем, наелись уже давно. Кто-то из писателей сказал, что может обойтись без необходимого, но не без лишнего... Он, правда, имел в виду совсем не то, что подразумевается сейчас...

П. С. Как же возникло сие? Видимо, нравственное обеспечение недостаточно?

Б. М. А вот это и есть задача искусства — думать, искать ответы на подобные вопросы. Художник должен постигать свое время и его проблемы.

Ракурс

Все есть в человеке

Вера Алентова:
Я верю, что искусство, особенно театр и кино, способны воззвать к человеческой душе.

Беседу ведет и комментирует Алла Гербер

Известный и всеми уважаемый режиссер так сказал однажды молодому, талантливому и еще никому не известному актеру: «Ты человек талантливый и трудолюбивый. Остается совсем немного — чтобы тебе повезло».

Вера Алентова — человек талантливый и трудолюбивый, оставалось совсем немного — чтобы ей повезло. Ждать пришлось долго. К счастью, хватило и трудолюбия, и таланта, и терпения. И повезло. За последние пять лет актрисе удалось пройти, кажется, через самые болевые точки женской судьбы. Она открыла тип, стала типом, сохранив свою актерскую индивидуальность.

Алла Гербер. Представляю, сколько писем ты получаешь!

Вера Алентова. Самые лучшие — без обратного адреса. Просто у человека появилась потребность сказать «спасибо». Или необходимость выговориться, исповедаться, а исповедника нет...

А. Г. Это как в вагоне поезда — распахнул случайный попутчик душу, а наутро захлопнул дверь купе и исчез.

В. А. Тут немного по-другому: чем-то я завоевала его доверие, и он общается со мной не случайно. Я заметила, что очень часто зрителю кажется, что я и мои героини — люди одной судьбы. После фильма «Москва слезам не верит» мне в письмах предлагали руку и сердце, если, конечно, еще не встретила своего Гошу. А когда из прессы

узнали, что у меня в личной жизни все в порядке и муж — режиссер, одни обрадовались, другие разочаровались. Думаю, зря вы, журналисты, пишете про нашу личную жизнь. Должна быть тайна — тогда сохраняются и доверие, и дистанция.

А. Г. Но ведь успех, точнее, массовое доверие как раз потому и состоялось, что дистанция сократилась до предела. Ты, твои героини и миллионы женщин в зале породнились. Вот и письма уже не актрисе, а Катерине. Или Светлане, или Маше...

Ответ был мгновенным. Но есть преимущество у берущего интервью, и я позволю себе им воспользоваться. Интервьюер имеет возможность остановиться, отвлечься для собственных размышлений на тему беседы. Или в сторону от нее? Судите сами.

«Москва слезам не верит» — фильм, побивший кассовые рекорды в нашей стране. Он и сейчас не сходит с экрана, притягивая и своих старых поклонников, и новых, подросших зрителей, раньше не видевших фильм. Причин тому много, не последняя — Катерина в исполнении Алентовой. Сколько таких девочек и сегодня приезжают за счастьем в Москву. (Меня справедливо поправят, что их стало так много, что они уже представляют серьезную конкуренцию для жаждущих такого же счастья коренных москвичек.) Катерина сама прошла свой «светлый путь», трудом и упорством проложила дорогу к той вершине, на которой, по мысли авторов, могла бы оказаться каждая, если только... «бороться и искать, найти и не сдаваться». И миллионам девушек и молодых женщин такая наглядная демонстрация женских возможностей пришлась по душе: вот, пожалуйста, без мужа, без родителей, с ребенком на руках, а ведь выжила, выкарабкалась и стала не кем-нибудь, а из простых работниц — директором фабрики... Случай не единичный, об этом в любой газете можно прочитать. Но Вера Алентова сумела убедить, что она и есть каждая, она и есть похожая девушка из толпы. И все-таки не было бы э т о г о фильма, не собрал бы он столько зрителей, не получил бы «Оскара», если бы режиссер Владимир Меньшов вместе с актрисой не открыл бы другую правду, которую тщательно скрывают от себя и сами женщины, и те, кто говорит о них и за них. На самой вершине «светлого пути» ей — сильной, решительной, деловой — так плохо, что хоть головой с вершины — вниз. Так плохо, что когда запертая в кабине лифта она несется вниз — с высокого этажа высокого дома, где проживает ее, по-видимому, вполне высокого положения любовник, жалкий и ничтожный в своем страхе перед непредвиденными помехами в их поспешной любви, — то кажется, что летит в бездну и нам ее не удержать. Вот когда увидел зритель, как одинока эта во всем преуспевшая женщина, он до конца поверил актрисе. Поверил фильму. И обрадовался, что пришел, наконец, в ее жизнь нормальный, без комплексов мужчина по имени Гоша, и самое страшное теперь е г о потерять, а не свое в обществе положение.

Вера Алентова сыграла не биографию, а судьбу, понятную, как выяснилось, не только у нас, но и за рубежом. Человеку нужна надежда...

Ну, а теперь — ответ.

В. А. Вот именно, пусть я — Катя, Маша, а не актриса...

А. Г. Значит, главное в современном актере — это полное растворение в зрителе?

В. А. Я не могу так сразу ответить... Вообще наши публичные откровения — как входим в образ, как выходим... многозначительные излияния вслух про тайны мастерства — вами, критиками, умело записанные, привели к тому, что ушла тайна, а с ней и пиетет к актерской профессии.

А. Г. Ну это, по-моему, не единственная причина. Актер раньше был на подмостках, над залом... Он был из другой жизни, жил иными страстями.

В. А. Пожалуй. Сейчас такая драматургия, которая позволяет зрителю похлопывать актера по плечу. Принципиально новая степень близости...

А. Г. Может, это и есть главное?

В. А. Не знаю. Ты все хочешь от меня определенности, а я не знаю. Во всяком случае, думаю, что страсти леди Макбет сейчас волнуют куда меньше, чем страдания современной Кати или Маши... Чувства — они неизменны. Но сам актер что-то утерял в своем личностном масштабе. Когда я училась в Школе-студии МХАТа, мне казалось, что все мхатовские старики — гиганты, короли. Конечно, вне театра, за сценой, и гиганты бывают маленькими. Но ощущение масштабности личности всегда было. И хорошо, что было!

А. Г. Ты ведь выросла в театре, можно сказать, с пеленок за кулисами. Неужто там актер не раскрывался тебе, ну, что ли, своей обратной, закулисной стороной?

В. А. Моя мама была провинциальной актрисой, и я, конечно, много чего повидала за кулисами. Но, представь себе, ничего грязного, мелкого не помню. Театр так и остался для меня святым местом. И не потому, что его образ я оберегала, держала в романтическом коконе. Моя мудрая мама рано научила меня святому правилу: зло должно кончаться на тебе. А театр на всю жизнь — святилище, где актер творит великое искусство, способное затронуть человеческую душу. О душе в спешке дней мы думать не успеваем. Кому же о ней позаботиться, как не искусству? Я верю, что искусство, особенно театр и кино, способны воззвать к человеческой душе. Это зерно, которое мы в нее бросаем, часто недооценивая всходы. Бывает, бросаем что придется, как плохие пахари, а потом удивляемся, что ничего не вырастает или вырастает бог знает что...

А. Г. А ты уверена, что искусство может изменить жизнь человека?

В. А. Да, уверена. Во многих письмах женщины описывали мне такие похожие, такие банальные истории, но какие же они, эти истории, болезненно трагические! Помню одно письмо — именно оно привело меня к обостренному чувству ответственности. Я поняла, что сегодня в нашей профессии есть много от проповедничества, а этим нельзя пренебрегать. Так вот, сюжет тот же — полюбила, родила, осталась одна с ребенком. И дальше помню наизусть: «Мне не хотелось жить. Но после просмотра вашего фильма «Москва слезам не верит» я вышла на улицу другим человеком. Вы не поверите, я вдруг увидела, что люди улыбаются, и не такие уж они плохие, как мне казалось все эти годы. И трава, оказывается, зеленая, и солнце све-

«Москва слезам не верит».
Катя — В. Алентова



тит... Я выздоровела, за что огромное вам спасибо».

А. Г. Тебе можно позавидовать — такие письма получают разве что врачи. А здесь случай тяжелей — болезнь любви, пожалуй, самая мучительная и неизлечимая.

В. А. Между прочим, я хотела сначала быть врачом, да и мама мечтала. Но театр настолько органично вошел в мою жизнь, что, казалось, я всегда играла. На самом деле до школы-студии не играла никогда, ни в одном драмкружке не участвовала. Мне думалось, что и учиться необязательно — достаточно подняться на сцену... Тем более, я казалась себе очень хорошенькой и считала, что своей красотой могу украсить любую сцену, подумай, какая самонадеянность!

А. Г. И стихи в детстве не читала?

В. А. Никогда. Знаешь, есть такой анекдот про студента, поступающего в литературный институт...

А. Г. Я не читатель — я писатель?

В. А. Именно. А я выросла в зрительном зале — сидела на читках, репетициях, прогонах, премьерах — и смотрела. Мама со мной считалась, спрашивала, как и что... Я ей честно все отвечала и была уверена, что все понимаю — образования достаточно. И не я одна — нашелся режиссер, который сразу после школы взял меня в театр, пообещав, что всему научит. Мама пришла в ужас и отправила в Москву учиться. Я думала, меня сразу примут (наглость какая!), но, к счастью, приняли только со второго захода, а весь год проработала в Барнауле на меланжевом комбинате, так что биография Катерины мне в какой-то степени понятна. В какой-то...

А. Г. Хорошо помню, как ты волновалась, что тебя не утвердят на эту роль. И Меньшов волновался...

В. А. Еще бы, если бы не получилось, все бы говорили, что он протащил свою бездарную жену в кино. А он только через два года, уже после «Оскара», сказал мне, что я молодец и он мной доволен. Во время съемок я чуть с ума не сошла — он был доволен всеми, только не мной. Нет, у мужа лучше не сниматься. Да он и не строит планы в зависимости от меня, и, наверное, он прав. Но работать с ним интересно и, конечно, хочется...

А. Г. Ты сказала, работать с ним интересно. Что это значит для тебя — интересный режиссер? Что вообще для тебя главное в режиссере?

В. А. На сей раз я, пожалуй, отвечу определенно — профессионализм.

А. Г. Ну, это в любом деле не помеха.

В. А. За мою актерскую жизнь я прошла школу двадцати одного режиссера. Старалась брать от каждого то, что мне близко, и научилась не брать, что не надо. Были среди них люди талантливые, реже — умные. Кто-то из великих сказал, что человек среднего ума может даже талант свести к ничтожеству. Сочетание таланта, ума и такта — вот с таким режиссером интересно работать. Но есть еще одно, для меня, может быть, самое главное: любовь и уважение к актеру. Тогда вырастают крылья. Такое состояние — почти счастья — было на съемках у Юлия Яковлевича Райзмана...

А. Г. Он тоже говорил, что ты актриса умная и чуткая, что вы были единомышленниками.

«Время желаний».
Светлана — В. Алентова



В. А. Чуткая, умная... Я бываю отвратительной, у меня гнусный характер, обо мне говорят, что я человек по имени Нет. Просто он в меня поверил — увидел, что роль идет, очень незаметно вел, помогал. Но прежде всего старался не мешать. Я потом поняла — он не хотел нас спугнуть, тактично направлял, но не давил, не применял волевых усилий. Он человек сильный, но я не представляю себе, чтобы он открыто этим воспользовался. Ни разу не повысил голос, не позволил себе не только резкого слова, но даже жесткой интонации. Он замечательно показывает (как правило, попадает в самую точку), но актер сам отбирает, что взять. И Владимир Меньшов, и Борис Морозов, нынешний главный режиссер Театра имени А. Пушкина, где я служу (служу, не улыбайся, точное слово), и Райзман — все работают по-разному. Но всех троих для меня объединяет огромная вера в актера, влюбленность в него и абсолютная щедрость этой любви. Меньшов, например, так привязывается к своим актерам, что многие из них становятся его друзьями. Морозов в театре одаривает актера россыпями своего таланта с молодой безоглядностью — не подобрали, ему не жалко, идет дальше. А надо бы остановиться. Долгая работа с плохими режиссерами делает актера инертным, и он может просто полениться взять то, что легко дарит ему режиссер. И легко проигрывает роль, отчего многое теряет и весь спектакль.

А. Г. Но почему ты, уже опытная актриса, так боялась тогда этих проб? В конце концов...

В. А. В конце концов до «Москвы...» у меня не было ни одной стоящей роли в кино. Нет, меня приглашали, и часто, но я так и оставалась для кино актрисой несыгранной роли. Не жаль мне этих несыгранных ролей, но есть три, которые до сих пор оплакиваю, — «Июльский дождь», «В городе С.», «Дневной поезд». Когда увидела премьеру «Поезда» по телевизору, злорадно посмеивалась, искренне считая, что Маргарита Терехова роль провалила. А через несколько лет посмотрела — какая молодец, замечательно сыграла! Что поделаешь, мы не боги — обида ослепляет. Очень хотелось сниматься. Слишком. Между прочим, когда ушло это чувство зависимости, пришел покой, а с ним уверенность, — вот тогда и стали снимать. Я всегда знала, что могу, но долгое время, кроме меня, об этом никто не догадывался.

А. Г. Твой час пришел позже, чем тебе бы того хотелось, но в самую точку по набранной зрительской потребности. Вы созревали друг для друга — ты и зритель. Сейчас и у нас, и за рубежом много пишут о твоей абсолютной кинематографичности, пластичности, раскованности. Один серьезный французский журнал назвал тебя русской Брижит Бардо...

В. А. Почему обязательно надо с кем-то сравнивать! Я сама по себе. Хуже, лучше — сама...

А. Г. По-видимому, имелись в виду узнаваемость, необходимый зрителю типаж. Узнаваемость и одновременно желание подражать.

И снова отвлекусь. На тему о современной женщине. Не о всякой — об определенном, весьма распространенном, мне кажется, типе современной женщины. Пьеса Виктора Мережко (понача-

лу сценарий), в которой Вера Алентова играет главную роль, так и называется: «Я — женщина». Поставлена в Москве, в Театре имени Пушкина, что на Тверском бульваре, а билеты спрашивают в метро. От метро до входа в театр — длинная цепочка жаждущих лишнего на «Женщину», на Алентову, билета. Им от тридцати и больше. Одеты с явным жела́нием хорошо выглядеть — кто знает, не окажется ли рядом, в соседнем кресле, некто похожий на Гошу, а если нет, то все равно: мы — женщины! Вглядываюсь в лица, пытаюсь понять, кто с чем (на душе, на сердце) пришел. Женщины, которые пришли с мужчинами, с некоторым вызовом поглядывают на одиночек, которые в антракте сами пойдут в буфет, сами купят себе бутерброд, запьют его соком, сами засеменят на тонких каблучках в свой микрорайон, сами войдут в свой панельный дом в свою долгую, опрокинутую в бессонницу ночь. Не исключено, что все не так грустно — как поглядеть. Но я пришла на спектакль, где в главной роли Вера Алентова, и невольно смотрю на женщин в театре глазами ее женщин — на сцене и на экране. Наша женщина сама не заметила, как утвердилась и закалилась, как взяла на себя извечные мужские привилегии. И вдруг спохватилась, захотела вернуться к себе — истинной, к себе — женственной, слабой, беззащитной. Но и мужчина не заметил, как привык быть женственным и слабым, оберегаемым и опекаемым. И Вера Алентова, так похожая на своих поклонниц, вытянувшихся в длинную цепочку, чтобы попасть даже не на спектакль с ней, а в свою собственную жизнь, чтобы посмотреть со стороны на самих себя, но только взбунтовавшихся, открытых в своем протесте, в своем отчаянном, больше не скрываемом желании быть женщиной, — Вера Алентова выразила одну из самых сложных проблем нашего времени в ее еще недавно непредвиденных осложнениях.

Но мы-то об актерской профессии, что дальше скажет Вера Алентова?..

В. А. Я, кажется, понимаю, как тебе ответить — что для меня главное в актере. Это профессия подвижная. Она как бы надо мной, сколько ни тянись, зафиксироваться в одной точке невозможно. С одной стороны, я тянусь выше, и процесс этот бесконечен, потому и страшно, всегда страшно. С другой, должна спуститься со сцены, с экрана как можно ниже в зал, слиться со своими зрителями, раствориться в них. Но и зритель, он каждый день новый, и каждый день его нужно познавать, чтобы быть ему необходимой. Наверно, это как раз то, что ты сказала, — я созревала, дорастала до зрителя, он тоже созревал, набирал боль моих героинь — и в конце концов мы встретились. Но так легко снова потерять друг друга. Так страшно потерять. А я иногда перестаю его ощущать, своего зрителя. Современный человек сейчас очень закрыт. Открытыми эмоциями сейчас никто не живет...

А. Г. Зато мыслей стало больше, опыта, обретений и потерь, а их сразу не выплеснешь. Такие драматурги, как, скажем, Петрушевская, Галин, Славкин, — уже немолодые по возрасту, но зачисленные в молодые по стажу своего присутствия на сценах, куда не сразу, не быстро и не всегда побед-

но попали, — умеют в словесной, как бы ни к чему не обязывающей игре протянуть ниточки в прошлое, проявить внутреннее состояние героя, совместить его во времени и в пространстве. Но такая драматургия требует очень высокого уровня актерского мастерства.

В. А. Вот-вот. Чем меня поражают лучшие актеры? Ну... Олег Борисов, или Леонид Филатов, или американцы Джек Николсон и Пол Ньюмен?.. Мы произносим реплики, а за ними только те мысли, которые выражены в этих словах. У них — активная молчаливая наполненность. А в ней много всего, чего нет в словах.

А. Г. Что бы ты хотела сыграть?

В. А. Я — фаталист, я надеюсь на судьбу. Но играть хочу только сегодняшнее. Только то, что наболело. Или мюзикл, рок-оперу, водевиль. А если о сегодняшнем, то играть надо, по-моему, лишь то, что лично тебя волнует, о чем не можешь молчать — тогда выясняется, что это волнует всех.

А. Г. Ты это поняла в своих поездках?

В. А. Да, это мое маленькое открытие, неновое, но каждый должен сделать его сам. Такое мне и во сне не снилось. Так вот, мое главное открытие: планета наша очень маленькая, и все люди похожи друг на друга. Я старалась по возможности бывать в домах, искренне разговаривать... И где бы я ни была — в Гвинее, Египте, Испании, Бельгии, Австралии, — человека волнуют одни и те же человеческие проблемы, с поправкой на социальные условия, но одни и те же. Меня поразило, что люди очень одиноки, разобщены, быстро теряют контакт с детьми, с мужем, с женой... Человеческие связи непрочные, зыбкие, а всем хочется устойчивости, стабильности, особенно женщинам, отсюда, наверное, и успех нашего фильма «Москва слезам не верит». Нам так и говорили, что в нем правда, которая о всех, и правда, которая о нас. Ты даже не представляешь, насколько нас не знают! Многие уверены, что у нас по улицам ходят медведи.

А. Г. Интересно, о чем тебя спрашивали на пресс-конференциях и так, в личных беседах?

В. А. Вопросы самые неожиданные, особенно в Италии, где переживают «первые радости» феминизации. Помнишь, у Гоши есть такая фраза, что Катерина должна ему поверить на том простом основании, что он — мужчина. Так меня итальянские феминистки прямо на смех подняли: а что это за основание такое — мужчина! Вы, мол, что, серьезно полагаете, что у них, у мужчин, есть перед нами какие-то преимущества? Вы что, находитесь на той низшей ступени, когда считаете, что мужчина выше женщины? Я ответила, что нахожусь на той высшей ступени, когда считают, что мужчина выше... Однако женщины спрашивали о творческих конфликтах, а мужчины — где я купила такие красивые сапоги...

А. Г. Ты ведь сама говоришь — проблемы общие. Разве в нашей жизни тебе не приходилось сталкиваться со слабостями сильного пола?

В. А. Это стало общим местом, об этом и говорить уже неудобно — тема исчерпана. В спектакле «Я — женщина» у моей героини возникает желание бежать от этих проблем куда подальше.

А. Г. Мы — женщины, от себя не убежим. Но я о другом хотела спросить: было ли во время поездок что-то такое, что перевернуло бы душу, изменило что-то в твоем миропорядке, заставило по-иному посмотреть на себя?

В. А. Поездки освобождают от ненужных иллюзий. Что касается потрясений, то это голодные дети в Индии — лилипуты с громадными глазами. Говорить о волнениях, даже потрясениях в связи с искусством... не хочется.

А. Г. Но они были?

В. А. Были. «8½» Феллини задолго до поездки в Италию. И ничто больше — ни у того же Феллини, ни вообще в кино, ни в Италии — не перебило этого потрясения. Феллини однажды открыл мне мир...

А. Г. А твой собственный — он что, так устойчив?

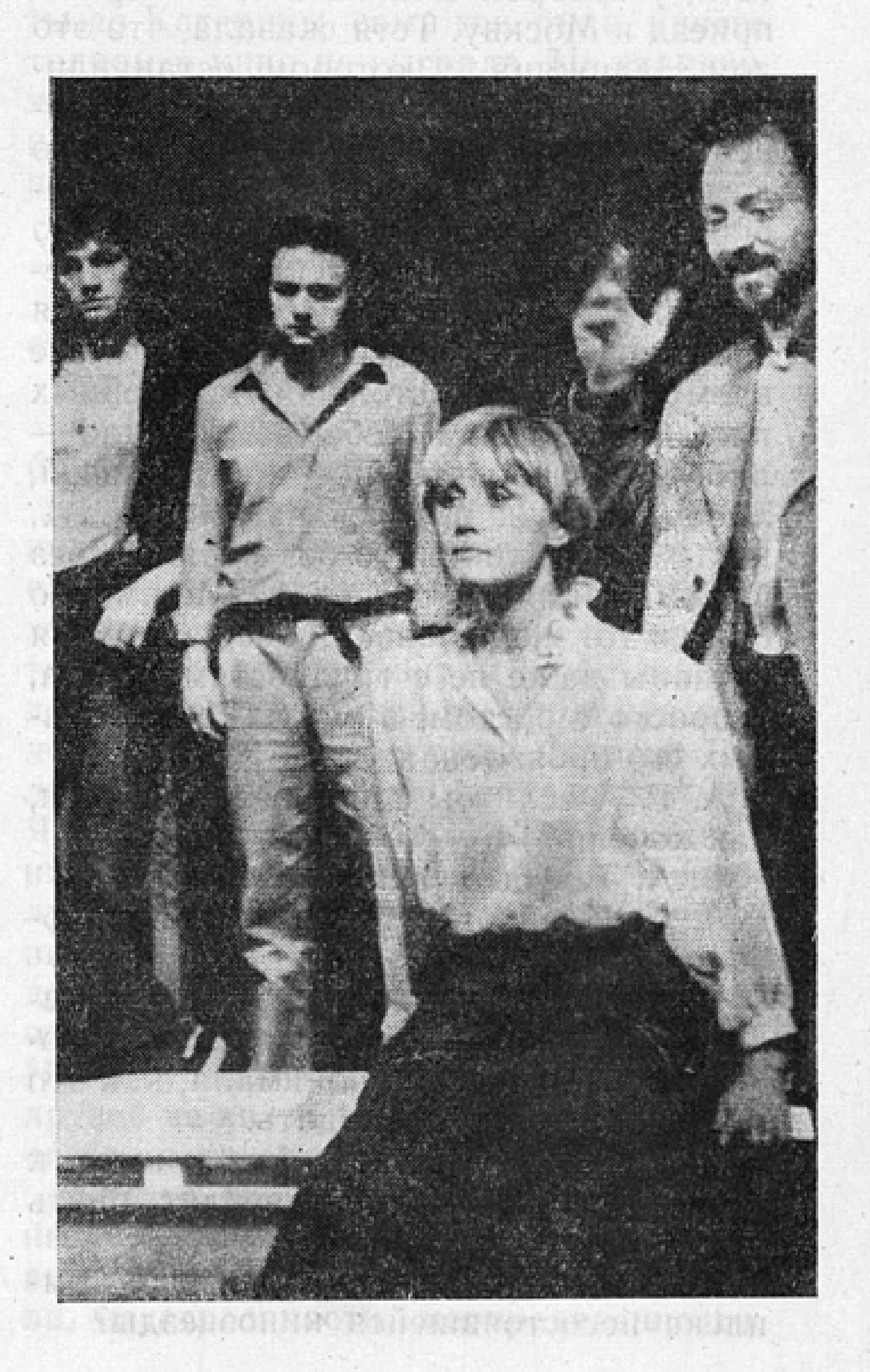
В. А. Ты всё ждешь от меня душевных взрывов? Не было этого — я действительно стабильна и устойчива. Я не знаю этих мук поисков себя, перепадов душевного давления, кризисов, провалов, метаний. Все давно и накрепко завинчено и свинчено, шкала ценностей определена, моральные принципы тоже. Спасибо маме.

А. Г. И ты ничего не боишься?

В. А. Боюсь. Физической потери близких — больше всего. И еще — не работать, но об этом мы уже говорили.

А. Г. Предположим, сейчас твоя душа стабильна, твой миропорядок защищен сложившейся генетической системой ценностей. Но в детстве или в юности был ли такой момент в твоей жизни, такая бессонная ночь, такая открытая страница, строчка, такое откровение, такая неведомая ранее правда, такое прикосновение радости или

Вера Алентова в спектакле «Я — женщина». Московский драматический театр имени А. Пушкина



беды — не знаю, что именно, но что-то такое, что держало бы, не отпускало и держит по сей день?

В. А. Нет... не помню. Вот когда мама вышла замуж за человека, который мне казался недостойным моей идеальной мамы, — это был «обвал». Потом я полюбила этого человека. Что еще... Вспомнила — стены в доме у тети, у которой я жила в свой первый приезд в Москву. Тетя сказала, что это дом Нащокина, в котором останавливался когда-то Пушкин. И я все смотрела на эти стены и думала, сколько же они помнят. У меня со старыми вещами всегда так — я их слышу. Но чтобы перевернуло, перекрутило, изменило... Не хочу врать и делать себя занятней, интересней. За последнее время я получаю столько откровенных писем, что взяла себе за правило — либо молчать, что предпочтительней, либо если уж взялась разговаривать, как сейчас с тобой, то без дураков, без выдумывания. Я с трех лет примерно один и тот же человек, и все изменения связаны даже не с трудностями роста, а просто с ростом, в самых естественных его проявлениях.

А. Г. А если бы тебе сказали: живи, как хочешь?

В. А. Так бы и жила.

А. Г. И никогда никому не завидовала?

В. А. Завидовала? Нет. Я всегда была настолько самодостаточным человеком, что просто не понимала, как это можно кому-то завидовать.

А. Г. Но тогда вернемся к кино, к твоему страху, что не утвердят, опять не утвердят.

В. А. Ты думаешь, меня мучил комплекс несостоявшейся кинозвезды?

А. Г. И это тоже, в какой-то степени...

В. А. Совсем другое, и, поверь, это так. Меня волновали не престижные соображения, а несовпадение моего о себе представления с тем, которое складывалось обо мне в кино.

А. Г. Где-то я недавно читала, что ты с детства любила кино, всегда мечтала сниматься.

В. А. Вот видишь, как опасен ваш брат, журналист. Все наоборот: я любила театр и только театр. Мы очень нуждались, и у меня часто не было денег на кино. В кино ходила моя подруга. Она так подробно рассказывала содержание, что мне казалось, я сама все видела. Я должна тебя огорчить — у меня не было в детстве любимого фильма, любимой актрисы или актера. И роли, о которой бы всю жизнь мечтала, тоже не было.

А. Г. И все-таки ты страдала, что не утверждают на роль в этом безразличном тебе кино?

В. А. Страдала. Но совсем по другой причине. Мне хотелось играть — в театре, на радио, на телевидении, в кино — везде. Такая чисто профессиональная жадность, ненасытность. А вовсе не потому, что — кино, ах, кино! А потом все по-прежнему, каждая сыгранная роль вовсе не дает права на следующую. Всякий раз все начинается сначала: то не зовут, то сценарии чудовищные, а время идет, и снова страх, что оно проходит. Когда Райзман пригласил на пробы, я от волнения все слова забыла, а когда утвердили, визжала, как в детстве...

Ну, вот оно! Несовпадение личности и роли, оказывается, не мешает, не тор-

мозит, а подстегивает. Не совпадение, а контраст. «Время желаний» Юлия Райзмана — время наиболее полного раскрытия социального дара актрисы. Косметичка Светлана Васильевна тоже хочет быть женщиной, и только женщиной. Но какую диффузию это понятие претерпело, какую скособоченную форму обрело! Она мечтает о своем доме, не любовнике — муже, отстаивая как бы извечную норму женской жизни. Но какими способами! Это уже не та чеховская душечка, которая растворялась в мужчине, приобретая, как пластилин, форму и суть, которых от нее ждал Он. Нет, это то, что называется масштабная душечка, которая и с мужем — за мужа, но по образцу и подобию своему. И все-таки женщина, хоть и уродливо перелицованная на мужской манер, да еще согласно нормативам, по которым нельзя без хрустальной люстры с подвесками. Все в дом, все для мужа — положение, квартира, персональная машина... На бешеной скорости, не останавливаясь, строит Светлана Алентовой небоскреб их общего благополучия, в котором ей вольготно, а ему тесно, душно — не продохнуть. И только когда он, не выдержав гонки, умирает, она понимает, что потеряла единственного мужчину, который любил в ней женщину. Потому и кричит в финале, ничего больше не наигрывая, не притворяясь: «Сделайте что-нибудь, ну сделайте же что-нибудь!» Это крик ко всем нам, ее современникам, которые столько путаницы внесли в женскую жизнь, столько, что фарс обернулся трагедией, победительница стала жертвой. Ничего впрямую не навязывая, ни к чему не призывая, актриса, тем не менее, подводит нас к главной мысли фильма: как же случилось, на каком трижды проклятом месте я, женщина, переродилась в нечто такое, чему нет названия, но что в конце концов сокрушило меня, а думалось, что вознесло...

А. Г. И пришел успех, о каком может мечтать самый популярный актер, переигравший десятки ролей в кино, а ты до Катерины, сама говорила, ничего толком в кино не сыграла. Не станешь же ты меня уверять, что успех ничего не изменил в твоей жизни, никак лично на тебе не отразился?

В. А. В каком смысле — в материальном, в духовном?

А. Г. Вера, поверь, ты даже внешне стала другой.

В. А. Что, постарела?

А. Г. Наоборот, стала красивей, свободней, уверенней...

В. А. Это ты брось, я и раньше была ничего... Нет, я не изменилась. Я попрежнему боюсь, что мне не дадут хорошей роли. По-прежнему предпочитаю приемам и визитам собственный дом и обеды с семьей за кухонным столом (кстати, их прекрасно готовит Володя, я это делаю гораздо хуже). Я люблю одиночество, а мои домашние — гостей, шумные сборища. Я люблю общение, но когда просто треп, я выключаюсь. Конечно, я понимаю, что друзья — это капитал, но в него нужно постоянно вкладывать душевные силы. Не хочу притворяться, у меня их на друзей не хватает, потому что главным всегда остается работа.

А. Г. А твои женщины, твои героини... Откуда при таком стабильном внутреннем мире такое чувство их нерва, неустроенности, неопределенности,

их скользящих, одно в другое переплавляемых состояний, за переходом, перепадом которых, особенно во «Времени желаний», просто невозможно уследить?

В. А. В человеке есть все, хотя, казалось бы, что общего между мной и Светланой Васильевной? Но если поискать — найдешь. Я должна обязательно докопаться до какой-то в самой себе скрытой клетки, в которой есть то состояние, тот микромир характера, который играю. Если его в себе не найду, роли не будет.

А. Г. Повлиял ли кинематограф, хоть в какой-то степени, на твою работу в театре?

В. А. Он приучил меня к тому, что каждый спектакль, как последний дубль — другого может не быть.

А. Г. Ты сама натолкнула меня на вопрос, который мог бы завершить нашу беседу: что бы ты написала своим друзьям, дочери, мужу, если бы (не дай бог) знала, что это письмо последнее?

В. А. Скажи прямо, какое я оставила бы им завещание? Я считаю, что личный опыт так и остается личным — он никого не может научить. Я бы, наверное, ничего не стала писать... разве только дочке — у нее бы попросила прощения: родители всегда виноваты перед своими детьми.

Там, в горах Памира

А. Маркович

Долгая, более полувековой, творческая деятельность лауреата Ленинской премии народного артиста Азербайджанской ССР и Туркменской ССР Джаваншира Мамедова — оператора и режиссера — отмечена многими полнометражными фильмами, не одним десятком короткометражных лент и сюжетов, за которыми художник и до сегодняшнего дня продолжает ездить в экспедиции, не считаясь ни с возрастом, ни с расстоянием. Среди лент, созданных Д. Мамедовым, — военная хроника и фильмы о войне. Много лет он отдал студии «Азербайджанфильм». В этот период были сняты вместе с Романом Карменом «Повесть о нефтяниках Каспия», «Покорители моря» — фильмы, принесшие их авторам настоящее признание, сделавшие их лауреатами Ленинской премии. Темы природы родного края и страны десятки раз живописала его камера в экранных произведениях и сюжетах для «Альманаха кинопутешествий». И вот новая картина — «Человек выше гор», снятая по сценарию С. Зеликина на «Центрнаучфильме».

Для режиссера Д. Мамедова в названии ленты аккумулировался не только факт покорения нашими учеными «Крыши мира», но и самоотверженный порыв первооткрывателей, прошедших крутыми тропами сквозь камнепады и пули басмачей до снежных вершин Памира, и воспринятый от тех, первых, — порыв наших современников, сумевших след в след пройти по их пути и преобразить палаточные лагери в опорные базы науки, а тропы — в асфальтированные автострады, артерии современной жизни древнего Памира.



Джаваншир Мамедов

Человек выше гор... Сказочными богатырями в фильме режиссера Д. Мамедова видятся ученые, которые, начав в 20-е годы под руководством Николая Петровича Горбунова научное освоение Памира, подарили стране, народу уникальную природную лабораторию, где теперь работают физики и ботаники, гляциологи и астрофизики, метеорологи, геологи и медики... Где круглый год идут исследования, позволяющие людям еще глубже проникнуть в тайны и Земли, и Космоса...

Энергия сдвинувшегося с места камешка не родит лавины, если не будет воспринята всей .массой камней. Об энергии первого импульса и возникшей от него лавине энергии научного поиска и дел практических создал свой фильм Д. Мамедов. Его долгая жизнь (в этом году Джаванширу Мусаевичу исполняется 70 лет), его долгая работа в кино, его деятельность в самой гуще событий, среди самых отчаянных, захваченных идеей людей поведала ему истину, что только человеку, знающему, зачем и для кого он делает свое дело, дано стать выше гор, стать сказочным Святогором, дарящим людям тайны и сокровища их земли...

Так вышло, что мне до сих пор не довелось побывать так высоко в горах. Я сижу в просмотровом зале, смотрю ленту Джаваншира Мамедова «Человек выше гор», и нет границы между мной и действием на экране. Я там — в горах Памира. Настолько, что могу рассказать, какие там дни и ночи, какие страхи и красоты и как оно — спать прямо на льду, завернувшись в пуховый спальник. Как же надо чувствовать горы, воздух, цвет, чтобы вот так взять и внести их в зрительный зал!

Когда-то в детстве я прочел книжку Ивана Кожедуба «Служу Родине».

Помнится, известный летчик писал в ней, как однажды пришло к нему ощущение, будто бы он и машина — один организм. И полет, и воздушный бой, вообще все, связанное с небом, стало для него естественным. Вот когда смотришь картины Мамедова — будь то о Памире или о Каспии, или о нефтяниках тюменского Севера, полярной свистящей ночью несущих вахту у буровых, о приземляющихся в свете прожекторов груженых вертолетах — не отпускает чувство, что все это именно ты видишь и переживаешь наяву... Откуда Мамедов знает, чем мне хочется любоваться издали, что разглядеть вблизи? Как он угадывает, с кем мне непременно захочется поговорить, с кем посидеть у костра?.. И возникает ощущение совершенного твоего единства с его камерой, с ее ви́дением, с ее правдой. Словно стоишь у живописного полотна, захватившего и вобравшего тебя в свой мир...

— Не помню точных слов, но смысл рассуждений Григория Васильевича Александрова, одного из моих учителей, запомнился мне на всю жизнь, — рассказывает Джаваншир Мусаевич. — Искусство, говорил он, это в первую очередь живопись... Кистью, пером, камерой ли работает художник — это живописание, иначе это не искусство.

— А где вы работали с Александровым?

— Мне, тогда молодому фронтовому кинооператору, довелось снимать с ним фильм «Каспийцы», рассказавший о подвиге моряков Каспийской военной флотилии в первые годы войны. И вот в те дни, когда, казалось, в последнюю очередь могла прийти в голову мысль об искусстве, Александров говорил нам о нем. И это было особенно нужно, поскольку наша задача состояла в том, чтобы у нас получился именно фильм, а не киноотчет...

Тот, не такой уж длинный эпизод в моей профессиональной судьбе (по существу, несколько недель, проведенных с Александровым) во многом, я думаю, помог обрести уверенность в избранной профессии. Я чувствовал это и потом, на фронте, когда мне одному приходилось представлять всю съемочную группу. Я, надо сказать, счастливый человек, мне повезло на настоящих учителей. Фронтовые дороги свели меня с Р. Григорьевым и с Р. Карменом... Может быть, они того не знали, но я учился у них искусству экранной образности. После войны, когда Роман Кармен начал снимать фильмы о Каспии, когда мне с С. Мединским было дано работать на этих фильмах, в общении с Карменом, как я считаю, и завершилась моя школа высшего кинематографического образования. Я понял: фильм — это выражение гармонии. Ощущать картину иначе — значит дать зрителю лишь цепь фотографий на экране...

И вот одна из последних работ Д. Мамедова «Человек выше гор». Может быть, именно в гармонии, угаданной и найденной режиссером, и кроется простота, убедительность и образа общности единомышленников, и образа горной страны, страшной и притягательной, и связь первых научных открытий экспедиции Горбунова, в которую входили такие известные люди, как Отто Шмидт, Николай Вавилов, Николай Крыленко, Владимир Шнейдеров, Дмитрий Щербаков, — с

делами сегодняшних ученых Памира. Можно сказать, что картину начинал режиссер В. Шнейдеров, снимавший первую экспедицию Н. Горбунова, Д. Мамедов же сумел в своей манере сплести давнюю хронику и хронику сегодняшнего Памира в динамическое целое. Нынешнюю киноэкспедицию роднит с научной экспедицией давних лет дух исследовательского энтузиазма. И потому закономерным кажется эпизод в картине о находке горбуновского тайника, оставленного ученым на горной тропе, как оказалось, собственному сыну. И вот он, чертеж единственно возможного пути наверх, к ледникам Памира!

Пятнадцатилетним парнишкой пришел Мамедов в кино и с тех пор не расстается с кинокамерой. За более чем полвека побывал он, как видно из его фильмов и сюжетов, во всех уголках нашей Родины — был рядом с рабочими на буровой, с солдатами на фронте, с вулканологами на Камчатке... Особое время, особая история в его жизни — это фронт. Великая Отечественная война. 22 июня 1941 года телефонограмма вызвала Мамедова со съемок летней страды в Ашхабад. Началась военная жизнь.

— Джаваншир Мусаевич, есть такое выражение, что камера — это оружие оператора. А на войне?

— И на войне тоже. Надо быть там, где происходит главное, — рядом с бойцом. За это ругали меня генералы. Но как это я мог «не лезть куда не следует»? Кто лучше меня знает, куда мне следует лезть, чтобы снять важный кадр!

— Ну, оберегали, наверное, от смерти...

— Так все операторы поступали на фронте. И вот теперь есть наша общая работа — фильм Романа Кармена «Великая Отечественная». Есть в ней и мои кадры, не много, но есть! Надо было лезть! Хоть и случалось влезать в истории. Как в Венгрии... Наша киногруппа — это я и водитель «эмки» — въехала в город Секешфехервар. Проехали по пустынным улицам в центр, видим — на площади возле дома, похожего на ратушу, стоят большие немецкие грузовики и солдаты под командой офицера поспешно грузят на машины какие-то ящики... Водитель резко затормозил и — за автомат. Я же выскочил из машины и начал снимать эту поспешную эвакуацию. Так я и снял, как фашисты, побросав свои пожитки в машины, укатили, а на площадь ворвались наши танки... Настолько стремительно развивался этот эпизод, что я даже объяснить толком не смог командиру-танкисту, как я сюда попал. Ведь танкист командовал группой, которой назначено было первой ворваться в Секешфехервар. Впрочем, долго отношения не выясняли, танк, на броне которого я оказался, помчался дальше... Зато потом мне объяснили в политотделе, где мое место, чтобы впредь «не лез поперед батьки в пекло».

— А где вы закончили войну?

— На мосту через реку Линц. Снимал встречу наших воинов с союзниками.

...Сидя в удобных креслах, попивая душистый чай, беседуем мы с Джаванширом Мусаевичем о его послевоенной жизни и работе. Разговариваем, рассматриваем фотографии, в том числе ту, на которой Кармен надпи-

сал: «Джаванширу Мамедову, другу, соратнику — на добрую память о Каспии, которому мы посвятили лучшие дни нашей творческой жизни»... И вдруг ко мне откуда-то из юности приходит воспоминание о наших мальчишеских дебатах про документальное кино, в котором, утверждали мы, захватывающие эпизоды — это все чудеса киношной техники... Там всякие наложения, монтаж. Не может же быть, что человек, вооруженный только киноаппаратом, пошел в настоящую атаку или решился подойти к самой кромке раскаленной лавы. Или вот этот фильм про нефтяников на Каспийском море... Что же, он, этот оператор, так прямо под волной и стоял? Да его смыло бы вместе с его камерой! Все это они в павильонах, в ваннах делают, а потом увеличивают и — на экран.

И я улыбнулся этому воспоминанию, поскольку вот ведь он — автор этих кадров из «Покорителей моря» (волна ломает стальные конструкции) — сидит напротив и, благодушествуя, попивает чай... Волна-то шла на него, а он снимал...

— Джаваншир Мусаевич, сознайтесь, страшно было?

— Да разве теперь вспомнишь?.. Впрочем, наверное, было страшно. Вода же, а у меня пленка, аппаратура. Возьмет и смоет все отснятое — дубль же не сделаешь... Потом, когда пленку проявили, когда монтировали, — тут я поймал себя на мысли: что же это я, сумасшедший, в воду полез... Да еще в такую-то погоду!..

Красиво работает Д. Мамедов. Фильмы ли, или короткие сюжеты, царица в них — гармония. Гармония цвета, гармония ритма. Гармония изображения и звука. Все это слито с темой. И потому нельзя не участвовать в том действии, которое показывает он на экране.

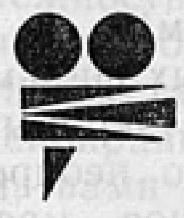
Последние годы Джаваншир Мамедов очень много работает в «Альманахе кинопутешествий». Ему ничего не стоит среди зимы собраться и поехать снимать сюжет на берегу Ледовитого океана в Ямбурге. Он сделал серию сюжетов, связанных со строительством БАМа: десять лет шла стройка, и десять сютежов снял старейший кинематографист на трассе... Упорно развивает Мамедов любимую тему, называя ее своей слабостью, — тему о людях нефтяных континентов. И все время — в дороге.

Только что приехал с севера, прошла неделя — и Мамедов звонит откуда-то из Киргизии... А то засядет в своей монтажной и не отвечает на телефонные звонки. Так он трудился и над фильмом «Человек выше гор».







теория, история, эстетическое воспитание

Классическое наследие советского кино, новаторский опыт экрана 50—60-х годов. Об этом размышляет К. Щербаков

Николай Охлопков: воспоминания о работе в кино, раздумья об искусстве сцены и экрана

Плакат художника С. Дашкевича (1961)

ФИЛЬМ УДОСТОЕН ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ 1961 ГОДА

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ ЛАУРЕАТЫ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ ВАЛЕНТИН ЕЖОВ

БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ

Мемуары
и публикации

Издано
о кинематографе

Рецензируем книги

«Л. В. Кулешов»
Е. Громова,

«Николай Крючков»
Т. Ивановой,
В. Неделина,

«Кинематограф
Василия Шукшина»
Ю. Тюрина

Путешествие в юность

Константин Щербаков

Искусство неразрывно со временем, с его социальной реальностью — это общеизвестно. С нею так или иначе связаны взлеты или угасание различных художественных тенденций. Что-то повторяется потом на ином уровне, в ином обличье, что-то оказывается вовсе неповторимым. И для того чтобы лучше понять, что же происходит в нашей художественной жизни сегодня, себя самого, нынешнего, понять, — полезно бывает оглянуться. Оглянуться и вспомнить — и поверить себя, нынешнего, собой, прежним...

Не знаю, каждому ли поколению выпадает удача создать, породить художников, которые бы выразили юность его так полно и сильно, что это могло оставаться в тебе потом на долгие годы. Моему поколению выпала такая удача. Время не стояло на месте, менялось многое, да и возраст, просто возраст к тому же. Но сказанное тебе когда-то о тебе же самом, о лучшей поре твоей жизни — помнилось, направляло.

Нет похожих художников, если это художники, и рифы у каждого в жизни — свои. Перейдя из «Современника» в Московский Художественный, Ефремов ставил спектакль за спектаклем, сжигая себя и понимая, наверное, что редко когда реализуется в полной мере. Он шел и шел, и даже иным из искренних доброжелателей казалось: вот-вот упадет — но появлялся спектакль «Заседание парткома». Он шел и шел, и естественным результатом того, что не свернул со своей дороги, оказалось обретенное не вдруг второе дыхание, спектакли «Чайка», «Так победим!». А Марлен Хуциев не снимал новых фильмов двенадцать лет, но вот на экраны вышло «Послесловие», и стало неопровержимо ясно, что выверенное мастерство художника одухотворено рыцарственной верностью молодости.

Тридцать, двадцать пять, двадцать лет назад... У любого из нас, наверное, возникает в какой-то момент потребность совершить путешествие в юность. Я совершил его в просмотровом зале журнала «Искусство кино», где день за днем прокручивались фильмы моей юности. Прошу только не рассматривать эти заметки как исследование или обзор, где каждому, кто хорошо и заметно начинал тогда работать в кино, должно быть воздано должное,— в этом качестве заметки будут заведомо уязвимы, неполны. Принцип отбора был такой: пересмотреть ленты, которые по каким-то, быть может, очень субъективным, сугубо личным причинам запали в душу, остались с тобой. При мысли о которых ты, отнюдь не желая высокопарности — время совсем не высокопарное было,— тем не менее вспоминаешь гоголевское: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!»

Только... только, быть может, не надо бы подвергать испытанию нового, по сути, знакомства то, что, став частицей вас и совершая движение во времени вместе с вами, при этом, будучи задокументировано на пленке, продолжало оставаться непременной

принадлежностью своих лет? Не нарушится ли что-то ненароком? Не собьется, не спутается? Не будет ли нанесен непоправимый ущерб — картиной вам, вами — картине? Редчайшие фильмы выдерживают десятилетия, оставаясь не только теоретической, но и живой эмоциональной классикой. Однако уже погашен свет в зале, на экране пошли титры. Какой там год вырисовывается из дымки воспоминаний? 1956-й. Он подарил мне «Весну на Заречной улице» и «Сорок первый».

●

Честно говоря, за «Весну...» опасался больше всего. Молодой рабочий и молодая учительница вечерней школы тянутся друг к другу, но никак не могут найти общего языка. Перепад культур, и отсюда — недоразумения, размолвки. При этом на горизонте учительницы все время находится долговязый инженер, так сказать, ровня, а с рабочего парня Саши Савченко не спускает влюбленных глаз жаркая, пышная мещаночка, соблазняя его теплом и уютом домашнего гнездышка. До того ли сегодня, при всех-то проблемах и сложностях? Осталось бы это главной заботой — то-то было бы славно. Да и к домашнему гнездышку как таковому отношение с годами меняется, а уж мещанский его уют или не мещанский — это вопрос другой. Словом, наивно?

Наивно. Только ни крохи не утерял фильм Феликса Миронера и Марлена Хуциева от давнего своего обаяния. В моих, по крайней мере, глазах. Дорогая атмосфера — осталась. И дала о себе знать со свежей, нерастраченной силой.

Как снят город операторами Радомиром Василевским и Петром Тодоровским? Антипарадно. Здесь и лужи, через которые надо перескакивать, и малые неказистые домики. Камера проникает и в то самое «гнездышко», показывая всю убогость его притязаний на материальное хотя бы совершенство, фиксирует более чем скромный достаток рабочего общежития. А когда учительница приходит на завод к Саше Савченко и нам предлагается понаблюдать за его профессиональной умелостью, ловкостью, то, право, это не идет ни в какое сравнение с «красотой» и «величием» труда, как они демонстрировались на экране и до и после.

Режиссеры и операторы не хотели «как в кино», они хотели «как в жизни». «Весна на Заречной улице» была и осталась антиподом всяческому приукрашиванию, лакировке. Но вот что в высшей степени знаменательно: ощущение душевной приподнятости, радостности определяет настрой ленты от первого до последнего кадра, посылая негромкие, но безотказно действенные импульсы в зрительный зал. Авторы фильма ощущали в себе эту приподнятость, радость обновления, обещания, с этим они вступали в жизнь, а раз так, то зачем — «как в кино»? Кому нужен искусственный допинг?

Вся фактура фильма, обусловленная густым бытом и с готовностью его в себя принимающая, была пронизана светом романтики и светом поэзии. Экранное действие освещалось улыбкой Николая Рыбникова, как освещался улыбкой Петра Алейникова наш кинематограф второй половины 30-х

годов. Рыбников был одним из кинематографических символов, знаков времени. Как Баталов. Как Табаков. Да, путь героя табаковского продолжается и по сей день, тогда как путь героя рыбниковского оборвался, в сегодняшнем кинематографе не сыщешь его приметного, существенного следа. Наверное, на то есть свои причины, заложенные и в личности художника, и в обстоятельствах более широкого свойства. Одно из возможных объяснений: персонажи Рыбникова несли в себе уверенность, радость, — в персонажах Табакова жило еще и предчувствие драмы. Но так или иначе, героя 50—60-х годов без Николая Рыбникова в «Весне на Заречной улице», в «Высоте» представить нельзя.

Душевное здоровье, веру в себя и в свое время — вот что воплощал Саша Савченко Рыбникова, хотя ни о каких «моральных» и «гражданских» категориях герой «Весны на Заречной улице» не задумывался, а только маялся странным, незнакомым прежде недовольством собой, которое вошло в его повседневность вместе с чувством к приезжей учительнице. Но только ситуация, сама по себе несущая заряд драматизма, в этом фильме драмой не оборачивается. Даже к Сашиным чертежам, грешащим технической неграмотностью и поначалу отвергнутым инженером, последний возвращается вновь и находит в них рациональное зерно. А уж что касается взаимоотношений с учительницей... Здесь многоточие, как бы недоговоренность, открытость финала никого не могли обмануть.

Все у них сложится хорошо. Да и вообще все хорошо. В этом были уверены и герои, и авторы. Да и я в этом тоже был уверен.

А как же иначе? «В моей судьбе ты стала главной, родная улица моя...» Моя судьба, которую мне самому строить, и моя родная улица, по которой я иду уверенно и свободно вместе с родными мне людьми...

Ну, ладно, «Весна на Заречной улице», но «Сорок первый» с его открытым, резким, захватывающим драматизмом? Пересмотрел фильм Григория Чухрая — и сразу стал перечитывать лавреневскую повесть. «А время пришло грохотное, смутное, кожаное». «Промерзшим голосом» говорил комиссар Евсюков, а Марютка «смотрела в огонь пустыми, немигающими кошачьими зрачками» и размазывала «слезу по облупившемуся грязному лицу».

Иначе в фильме, совсем иначе. Нет в нем грохотности и смутности. Бескрайние пески, по которым бредет евсюковский отряд, сняты Сергеем Урусевским так ослепительно красиво, что сама мысль о страдании людей от голода, холода, жажды приобретает в фильме какой-то иной по сравнению с повестью регистр, иную тональность. Комиссар Евсюков говорит не промерзшим, а теплым, с хрипотцой, знакомым и близким голосом Николая Крючкова. Только поручик Говоруха-Отрок Олега Стриженова, как в повести,— блестящ и эффектен. Марютка же... сколько ни замазывай сажей лицо Изольды Извицкой — оно было не облупившимся, а победительно жизнерадостным, вызывающе привлекательным. Сколько ни обряжай в безразмерную тужурку и неуклюжие, колом стоящие штаны — все равно видно:

крепко сбитая, ладная, и цветущую женственность никуда не спрячешь. (У Лавренева — «тоненькая тростиночка прибрежная», Чухраю героиня виделась более земной, плотной). А уж когда целовалась она с поручиком на острове и бегала полуголая по прибрежному песку в сверкающих на солнце водяных брызгах — фильм и вовсе уходил от рубленности ритмов, жесткости, аскетизма первоисточника.

Или эпизод, когда часовой проспал и не увидел, как киргизы уводили верблюдов. У Лавренева: «Снег, муть, зернь-пески. Смутная азийская страна». И сразу же яростный крик Евсюкова: «Верблюды где?» В фильме криком этим прерывается сон часового, а снится ему безбрежная голубизна неба, утопающие в зелени хаты.

Как-то пришлось услышать: слащавый фильм. По свежим следам недавнего, нынешнего просмотра могу с уверенностью сказать: неправда, совершеннейшая неправда!

Здесь, однако, небольшое отступление.

Мой друг, недавно умерший театральный режиссер Геннадий Опорков, участвовал как автор инсценировки в работе над «Сорок первым» на сцене Красноярского ТЮЗа в середине 60-х, а потом сам поставил спектакль по лавреневской повести в 1969 году, в ленинградском Театре имени Ленсовета. Марютку играла Лариса Малеванная и там, и там.

Красноярский спектакль был «населенней», в нем действовали не только красноармейцы: на сцене материализовались персонажи книг, о которых рассказывал Марютке Говоруха-Отрок. Они обступали, завораживали героев, словно беря их под свою защиту и покровительство. Богатство и щедрость режиссерской фантазии как бы смягчали драматизм отношений героев, полярно понимавших жизнь,— драматизм, разрешавшийся в конце выстрелом Марютки в своего любимого. Таким ли уж неотвратимым, неизбежным выстрелом?

В «Сорок первом» на сцене Театра имени Ленсовета Опорков с болью, но отчетливей, явственней говорил о том, что любовь и братство человеческие не всесильны, и есть барьеры, которых они не в состоянии преодолеть. Что существует реальность, которая способна развести людей независимо от меры их взаимных душевных привязанностей. В частности, реальность революции, гражданской войны. Только двое перед нами весь вечер: сирота-рыбачка, красноармейка Марютка и потомственный дворянин, белый офицер Говоруха-Отрок. Красноармейка, «красная», и дворянин, «белый» — это здесь было подчеркнуто, выявлено. Суровая непреодолимость ситуации высвечивалась светом беспощадным и ясным. Порывистей, лихорадочней сближение двоих — и разрыв их, последний разрыв, безысходнее, страшнее. И Малеванная представала здесь суше, злей, горше самой себя, какой была еще пять лет назад в красноярском спектакле.

В 1969 году Геннадий Опорков искал и находил сценическую стилистику, почти адекватную лавреневской прозе. В 1956 году Григорий Чухрай отступал от нее ради того, чтобы выразить *свое* время, продиктованное им жизнеощущение наиболее объемно и полно. Ведь и финал карти-

ны — возвышенно романтический, море, солнце, песок нестерпимо ярки,— и бронзово-загорелая Марютка на коленях над телом любимого, даже в рвущем душу горе красивая. Здесь не было и не могло быть места саднящему, царапающему, натуралистическому драматизму последних страниц повести — не было мертвой, изуродованной головы поручика, лица девушки, перепачканного багровыми сгустками, и ее низкого, гнетущего воя.

Красота броская, вызывающая и сегодня переполняет картину начинающего Чухрая и опытного Урусевского, а вот слащавости и красивости там и в помине нет. Слащавость несовместима с романтической полнотой восприятия жизни, а ее, этой радостной полноты, вступающему в кинематограф режиссеру было не занимать. Фильм во многом отступал от повести, по главной сути оставаясь ей верным. Лавреневский трагизм раскалял экранные краски до ослепительного свечения, но очищающая сила его кипела, рвалась, требовала выхода теперь же и захватывала вас безраздельно. Чухрай не отворачивался от смерти, однако он верил в живых и в их способность переделывать жизнь к лучшему. А раз так — долой всяческую регламентированность, пусть всего будет через край, чересчур — и моря, и солнца, и женщина пусть будет женщиной!

Середина 50-х, не забудьте, и еще не стал историей кинематограф строгих, очень строгих рамок... И подумалось: какие же тогда были дебюты! Безоглядные, нерасчетливые, на широком дыхании. Даже провалы до сих пор помнятся, а уж удачи... Ведь и «Весна на Заречной улице» — дебют, и «Сорок первый».

А ставшая уже нашей классикой «Баллада о солдате» — вторая лента Чухрая!

•

Эта картина являла нам стремительное, победное становление мастера. Блистательные дебюты имели блистательные продолжения. «Баллада...» соразмернее, гармоничнее «Сорок первого», здесь нет избыточности, когда творческие силы, переполняющие художника, в какой-то момент словно выходят из-под контроля. Ее черно-белую гамму можно было бы назвать строгой, если бы за этой кажущейся строгостью не ощущалась все та же переполненность, когда есть что сказать, и есть ресурсы души, и есть возможность сказать, и ты знаешь, что сло́ва твоего ждут. В самом начале, когда за солдатом гнался фашистский танк и в объективе камеры операторов В. Николаева и Э. Савельевой мир словно бы переворачивался, становился с ног на голову,— нам с леденящей силой давали почувствовать беспощадность, трагическую противоестественность войны.

Но солдат поражал своим выстрелом тупорылое чудовище, олицетворяющее силу злобную, жестокую, разрушающую. Совсем недавно пересмотрев фильм, я вновь ощутил мощную притягательность этих кадров, их уверенно преодолевшую время душевную, художественную правду. Когда еще жил впечатлениями двадцатипятилетней давности, нет-нет да и думалось: а не услышатся ли сегодня в таком показе поединка человека с тан-

ком нотки шапкозакидательства, свойственные иным лентам предвоенной поры? Как-то легко все получилось у Алеши Скворцова, будто само собой... Нет, ничего подобного! В некоторых предвоенных фильмах легкомысленный оптимизм порождался недооценкой грозящей опасности. «Баллада о солдате» создана художниками, которые прошли через испытания войны, видели ее ужасы. И это личное знание всей тяжести пройденного подспудно присутствует в каждом кадре, надежно уберегая откровенно балладный, почти сказочный эпизод от коррозии, душевного старения. Но еще — и тоже каждый буквально кадр — захватывает жизнеощущением людей, которые выстояли и победили и теперь, в 1959 году, знают, что им предстоит честно, светло, хорошо жить.

Киноповествование с трагическим сюжетом противостоит трагическому восприятию мира. Вся фигура Алеши Скворцова в исполнении дебютанта Владимира Ивашова излучает сияние вечной всепобеждающей юности (вдруг бросилось в глаза, как трогательно и точно обозначено в титрах: Алеша Скворцов — Володя Ивашов; актеру, когда он снимался, и вправду ведь еще двадцати не было). Отдавая святую дань памяти павшим товарищам, не убоявшись сказать зрителям, что герой не доживет до Победы, Чухрай и Ежов видели в Алеше Скворцове не только погибших, но и живых, и, наверное, себя самих немного, какими они вступали в жизнь, — ведь Алеша был их сверстником...

В самой предопределенности его судьбы жили исход, разрешение драмы. Как жили исход, разрешение драмы в каждой из новелл, вкрапленных в фильм. Вот новелла о безногом инвалиде, возвращающемся с войны, который боится встречи с женой (и раньше-то жили не очень складно), пытается избежать этой встречи и не может ее избежать. По-прежнему обжигают болью глаза Евгения Урбанского, но и надежда светится в них — яростная, исступленная, страстная, и как согревает сегодня этот огонь надежды, жившей в Чухрае, Ежове, Урбанском, огонек собственной вашей надежды, засветивший вам двадцать пять лет назад... И по-прежнему комок подступает к горлу, когда, спотыкаясь, бежит по перрону жена — Элла Леждей, и в этом мучительном, страстном ее порыве навстречу ему — любовь и признательность, горечь и вера... И вот они уже идут рядом, и она неловко и нежно соразмеряет свой шаг с его костылями.

Они поразительно органичны в «Балладе...», эти кадры душевных единений, сближений, слияний, неподвластных расставаниям и разлукам. Даже в той новелле, где случайно встреченный фронтовик просит едущего в тыл Алешу передать в подарок жене кусок мыла, а женщина оказывается фронтовику неверна. Каждая минута промедления сокращала его, Алешино, собственное свидание с матерью, но он не уехал из этого чужого ему, в сущности, города, пока не убедился, что, несмотря на предательство женщины, фронтовика здесь помнят, любят и ждут.

Самое безоглядно счастливое из этих единений, сближений — встреча Алеши Скворцова и Шурки. Как же они здесь прекрасно, победительно моло-

ды, Володя Ивашов и Жанна Прохоренко, и как естественно эта их молодость становится камертоном, душевным настроем фильма! Вы уже знали, что героям больше не суждено встретиться, что Алеша погибнет, а Шурка останется одна перед лицом разрушений и бед страшной войны. Но глядя в лучистые, доверчиво распахнутые глаза дебютантки (Прохоренко, когда она снималась в «Балладе...», не было и девятнадцати), вы верили, что зарубцуются душевные раны и героиня в будущем не сможет не быть счастливой. И сегодня, сидя в темном зрительном зале, я почувствовал вдруг, как существенна для меня эта моя тогдашняя вера. Из опыта искусства, из опыта жизни мы немало узнали о том, сколь трудна и горька женская судьба, которую опалила война. Но и светящаяся улыбка Шурки, словно обещающая победу над всеми горестями и драмами, — это правда. Правда войны и правда времени, когда Григорий Чухрай снимал, быть может, лучший свой фильм. А юная актриса играла девушку из 1941-го, одновременно оставаясь собой, девушкой из 1959-го.

Жанна Прохоренко, Владимир Ивашов, Николай Рыбников... Они выразили его, свое время, — о чем же еще мечтать художнику? Даже если потом не было создано ничего равнозначного. Можно назвать и других, начинавших тогда и не превзошедших своих начал, и причины тому, повторю, были самые разные. Но опять вспомню Петра Алейникова. Есть, наверное, особая, драматическая красота в судьбе, так сродненной со своими лучшими годами, что дальше ей уже не было хода...

Социальный оптимизм «Баллады о солдате» был, кажется, почувствован всеми и сразу. Это совершенно естественно — противоестественным кажется ныне то, что лента «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева и Геннадия Шпаликова кое у кого вызывала сомнения именно по части социального оптимизма. Будучи сделана в совершенно иной манере и на совершенно ином материале, она, как и «Баллада...», откликаясь своему времени, выражала радостную и осмысленную веру в него. Романтизм «Баллады о солдате» и в особенности «Сорок первого» был открытым и ярким. В фильме «Мне двадцать лет» романтизм возникал исподволь, из бытописательства, одухотворенного добротой и любовью и имеющего свои корни, конечно, в «Весне на Заречной улице». Но здесь каждодневность, будни конца 50-х осмыслялись уже не на уровне отдельных судеб, но на уровне судьбы поколения. Кого-то смущал будто бы скепсис героев, их недоверие к «высоким словам», даже, понимаете ли, «нигилизм», но теперь-то особенно ясно, сколь неисправимыми романтиками они были. (Как по-разному преображали этот романтизм последующие годы, во что они его преображали — вопрос другой.)

Трое бойцов в кожанках — революционный патруль на рассветной московской улице. Трое современных ребят, этой же улицей идущих по их следам. Трое солдат Великой Отечественной как напоминание о недавно пережитом и неушедшем, о долге перед павшими. Надо было быть Марленом Хуциевым и никем иным, чтобы открыть великий изначальный смысл этих, казалось,

прямолинейных символов. Только ясная, решительная уверенность, что его, Хуциева, поколению под силу решать исторические задачи, могла породить эпизод вечеринки, где (многих беспокоившие тогда) изъяны характеров, жизнеощущения «некоторой части» молодежи были собраны словно бы воедино, но все перекрывал голос героя, говорившего о том, что он серьезно относится к революции, к песне «Интернационал», и никто его с этого не собьет, и никто у него этого не отнимет. И только истинное понимание своих истоков, органическое уважение к ним сделали такой сосредоточенной, глубокой, такой — через годы — сокровенно волнующей сцену встречи героя с отцом, солдатом Великой Отечественной, который погиб, когда был моложе своего сына, каков он ныне. В фильме возникала совершенно неповторимая интонация лирической публицистики, когда акварельность, недосказанность, приглушенность и открытая прямота высказываний, оценок сходились, корреспондировали, вступали в плодотворное взаимодействие. Шло это, конечно, от индивидуальности режиссера, но и в не меньшей степени — от того общественного климата, когда гражданское становилось личным, и художник, говоривший о себе, о локальных будто бы обстоятельствах жизни своих сверстников, с неизбежностью оказывался причастен самым существенным социальным проблемам.

Марианна Вертинская, Владимир Попов, Станислав Любшин, Николай Губенко, «вписанные» режиссером в обстановку, достоверную до мельчайших деталей, были не только безупречны типажно. Выдающиеся ли это актерские работы? Да пожалуй, нет. Но, направляемые духовной атмосферой, интонацией ленты, актеры соединением, взаимодействием своих личностей создавали некий собирательный образ, перекликавшийся со сценическими персонажами театра «Современник», с некоторыми другими героями книг, фильмов, спектаклей тех лет. И если сегодня кто-то поинтересуется, какими мы были в двадцать лет и что для нас было самое дорогое, — можно попытаться подробно и обстоятельно это объяснить, а можно просто посоветовать: посмотрите фильм Марлена Хуциева. Посмотрите и судите с новых высот, чем мы были тогда слабы и чем сильны...

Символ веры авторов картины «Мне двадцать лет» заключался в том, что один без другого люди не могут. Возможно, потому в фильме и нет главного героя, что трое ребят, с которыми мы проживаем почти три часа экранного времени, одинаково нужны друг другу, а для создателей ленты важны именно вместе. Да, вместе, и все поровну, так почему же кто-то один должен быть в центре? Каждый входит в дом товарища, как в свой собственный, одиночество здесь просто немыслимо. И московский двор — один общий, на всех. Как это так — сам по себе? Не знаю, не пробовал, просто не приходило в голову... Пусть только не подумают те, кто не видел фильма, что у героев нет горьких минут, сомнений и сложностей. Да, разумеется, есть сложности, и немалые. Но только они не такие, иные.

Шумные московские улицы и тихие закоулки, и скромного достатка квартиры сняты Маргаритой Пилихиной

один к одному, будто скрытой камерой сняты. И все овеяно такой светлой поэзией, которая выдает состояние души полнее и глубже любых заверений и деклараций. Как можно было этого не заметить, увидеть в фильме унылость, пессимизм, противопоставление поколений — не знаю, просто не знаю... А праздничная демонстрация — помните? Масса людей, а толпы нет. Масса людей, душевно объединенных, и лица, лица кругом, и никакой усредненности, стертости. Впрочем, я — о фильме «Мне двадцать лет». Его путь на экран благополучно завершился в 1965 году, и уже рукой подать было до «Комиссаров» Николая Мащенко, до фильма Александра Митты «Гори, гори, моя звезда». Ленты эти вышли на рубеже 60—70-х годов.

●

Работы Олега Табакова и Олега Ефремова в картине Митты, Дунского и Фрида относятся к высшим кинематографическим достижениям этих артистов. Табаков играет Искремаса, который в двадцатом году надумал ездить по югу России, где уже были красные и еще были белые, и зеленые возникали время от времени, — ездить, организуя массовые театральные действа, приобщая народ к передовому художественному творчеству. (Искремас — псевдоним, полностью будет: Искусство революции — массам.) Роль Ефремова — бессловесный маляр-художник Федя.

Вот он, стоя у искалеченной бомбой яблони, раскрашивает яблоки, которым не суждено созреть, — раскрашивает в яркие, праздничные цвета. Жена его ругает ругательски, громко и радостно изумляется щедрости Фединой души Искремас. И только сам Федя, посреди произведенной его действиями суматохи и гвалта, олимпийски невозмутим. «Хвалу и клевету приемли равнодушно», — вспомнились вдруг неуместные в этой комической ситуации величественные пушкинские слова. Неуместные? В долговязом нескладном деревенском маляре вы постепенно начинали различать человека высокой души и вдохновенного артистизма.

Молчаливый герой Ефремова жил и продолжает жить на экране интенсивнейшей внутренней жизнью, он несет в себе бескомпромиссное достоинство художника в высшем, совершенном своем выражении, когда ничего не надо подтверждать, называть, оформлять словесно. Он просто весь перед вами — тихий маляр, благородный артист, всем существом своим отвергающий мелочность, искательность, суетность.

Это страшная сцена, когда скотина в белогвардейском мундире, обозленный тем, что другие пьют, тискают девок, а он вынужден возиться тут с ненормальным, куда-то вести, сажать под замок, — когда белогвардеец наводит винтовку на Федора и звучит выстрел, и яблоки срываются с дерева, засыпая расстрелянного художника. Словно на ваших глазах тупая, слепая сила убивала духовность, убивала искусство.

Эта же тема, но совершенно иначе проходит у Табакова — Искремаса.

Когда белые вошли в село — Искремас не хотел работать на них, не хотел, но его поприжали, и он начал ставить дивертисмент, самого себя уверяя, что надо постоянно упражняться в ремесле, а с другой стороны, в любой

фарс можно вложить иносказание, скрытый смысл, и кому надо — поймут, и вообще — не пойди он, позвали бы другого, а тот натворил бы вовсе черт знает что... Поначалу Табаков добродушно, слегка посмеивался над своим героем, однако постепенно его ирония становилась сердитой. Артист понимал, сколь человечески опасна склонность к постоянным самооправданиям и неумение видеть жизнь такой, какова она есть, — неумение, рождающее внутреннюю непрочность, неустойчивость.

Так все и было у Искремаса, пока... пока не убили Федю. И пока его самого не подвергли жестокому, мучительному унижению. «Вы интеллигентный негодяй — самое подлое, что может быть на свете!..» — исступленно кричит он после убийства на белогвардейского штабс-капитана. А потом мечется под выстрелами — развлекающиеся офицеры завязали себе глаза и стреляют на голос: уцелеет так уцелеет, нет — сам виноват! Но вот Искремас останавливается, бросает офицерам твердо, ровно: «Стреляйте!» — и не трогается с места. И что-то от художника Феди увиделось вдруг в нем, возмужавшем за несколько минут.

В самом деле, бывают такие минуты, такие жизненные эпизоды, которые или ломают, или дают закалку очень надолго. Офицеры полагали, будто артист духовно уничтожен, растоптан, — и не подозревали о том, какого сильного, даровитого, убежденного противника сами себе создали. Загоняя его в угол, ставя в безвыходное положение, они не учли, что не всех парализует безвыходность, что проснувшееся достоинство может заставить человека переступить через страх и человек придет к простой и мудрой истине — как бы ни сложились обстоятельства, надо делать свое дело и не надо бояться. Даже на очень крутых и трудных жизненных поворотах.

Ефремову и Табакову достаточно часто случалось играть вместе — и в театре, и в кинематографе, и в ранние годы их общей работы не раз выходила вот такая расстановка сил: мечущийся, ищущий, не вполне уверенный в себе мальчишка, табаковский герой, обретал зрелость и мужество под влиянием героя ефремовского: цельного, способного своим примером вести за собой. Ситуация возникала естественно, продиктованная творческими, душевными индивидуальностями художников, «проигрывалась» в самых разных вариантах. Фильм «Гори, гори, моя звезда» дает ту же ситуацию, дорогую отголосками общей юности, когда Ефремов и Табаков играли первые спектакли «Современника» и первые свои роли в фильмах, — но дает на резком драматическом сломе, на предсмертной черте. Юность с ее радужным романтизмом оставалась позади, начиналось испытание той трезвой и жесткой порой, когда к художникам приходила зрелость.

И еще одно знаменательное лицо фильма — иллюзионщик Пашка в исполнении Евгения Леонова. Такой зловещей и емкой фигуры приспособленца, пожалуй, не было еще в фильмах мастеров этого поколения. Приспособленца, способного из любых общественных потрясений и катаклизмов извлечь свою маленькую, свою шкурную, свою подлую выгоду. Подлую по-

тому, что она оголтело ищется рядом с высокими человеческими драмами, самопожертвованием, взлетами души, а сам оголтелый искатель обдуманно паразитирует на них, когда надо — с готовностью их предаст, когда выгодно — с не меньшей готовностью присосется.

«Гори, гори, моя звезда» — это 1920-й, в «Комиссарах» представлены годы нэпа. Трудно найти общее между яркой, переливающейся множеством красок трагикомедией Александра Митты и жестким, графически строгим, даже в яростности своей сдержанным кинематографическим повествованием Николая Мащенко. Может быть, сходен только тревожный, глубоко, чуть надсадно драматичный тон, отличавший эти ленты от фильмов, сделанных режиссерами того же, в сущности, поколения десятилетье назад, на переломе 50—60-х годов. Фильмов, к примеру, Марлена Хуциева и Григория Чухрая.

«Комиссары» сняты по мотивам произведений Юрия Либединского. На курсы собрались лучшие из лучших, цвет комиссарского состава армии, собрались, чтобы приобрести знания, необходимые в начавшемся мирном строительстве. Чтобы проверить себя, «как оружие, побывавшее в бою, не выщербилось ли, не притупилось?». Три месяца перерыва в спрессованной до предела работе — для осмысления прожитого и внутренней подготовки к новым, военным и мирным, битвам. Назревшие споры, для которых напряженная армейская каждодневность еще вчера не оставляла времени, сегодня приобретали характер открытого столкновения мнений.

В кадре ничего постороннего, лишнего. Резкая черно-белая гамма, не оставляющая места для полутонов (как отличается она от теплой, светящейся черно-белой гаммы «Баллады о солдате»). Лица крупным планом — глаза в глаза — так сняты оператором О. Мартыновым портреты героев. Одухотворенный и бескомпромиссный аскетизм воплощен в самой стилистике, образной структуре ленты. И поэзия, отзывающаяся то нежным и печальным зовом трубы, то песней, словно подернутой дымкой ушедших лет и все еще цементирующей людей в их высоком порыве. И грусть расставания с неповторимыми днями, когда пристально смотрят друзья вслед уходящему пустынным полем комиссару Герасименко: он покидал курсы, чтобы строить коммуну в родных местах, где очень сильны кулаки и где его ждала мученическая смерть. В начале ленты это поле представало таким же пустынным — куда ни кинь взгляд... Но только из-за горизонта вырывалась вдруг конная лава, неслась прямо на нас со знаменем впереди — и застывала в стоп-кадре, в стремительной неподвижности. Лучшие годы, страсть, взлет, слава героев гражданской войны. Так было. Было...

Комиссары едины, и каждый — индивидуальность, у каждого, помимо общего, главного, есть что-то выстраданное, свое. И тяжелее всего, когда это свое приходит в столкновение с общим, когда возникают сомнения в единственной верности пути, которым идешь. Отбросить просто, но как отбросить, если сомнения эти коснулись честнейшего, преданнейшего революции сердца? И вот много раз испытан-

ный боец Громов решает уйти из партии, хотя это — крушение всей его жизни. Быть в партии и не разделять ее политики, допустившей нэп, для него безнравственно, противоестественно. Я много раз видел потом на экране прекрасного артиста Ивана Миколайчука, но, думаю, комиссар Громов остался лучшей его ролью.

Устал человек? Да, устал. Болен усталостью. Оттого колебания, срывы. Но разве нет оснований для тревог? Разве не разладился общий язык с иными из друзей юности, поддавшимися соблазну карьеры, внеочередных благ? И «комиссар комиссаров» Федор Лобачев не слеп, Федор видит все это. Но он собрал в кулак весь свой разум, всю свою волю, чтобы провести товарищей через испытание буднями духовно, нравственно невредимыми. Артист Константин Степанков сыграл здесь выношенную, заразительную убежденность, органическую идейность, преодолевающую трудное время.

Как не потерять Громова, старого боевого друга? Его нельзя потерять! И снова бескрайнее поле, по которому проносилась красная конная лава, и Громов один — посреди поля. А перед мысленным его взором — колонна комиссаров и колонна рабочей молодежи навстречу друг другу, и слышится ему песня, их песня:

То не тучи, грозовые облака
По-над Тереком на кручах залегли,
Кличут трубы молодого казака...

Едва слышны трубы. Секунды великого единения людей, они все глуше, все неотчетливей... А до этого были кадры прощания с конем, белым, гордым, великолепным, и каждый из комиссаров проносился на нем в буйной, упоительной скачке, и были азартны и счастливы их лица, и открыты встречному ветру, так что на мгновения забывалось даже, что это — в последний раз, и не послужит уж им больше красавец конь... И звучали, не отпускали слова комиссара Федора Лобачева: «Каждым шагом жизни своей надо наконец дать ответ, какие мы сегодня коммунисты».

Фильм «Комиссары» рассказал о том, как труден и драматичен был переход в будни из праздника революционной молодости, о том, как одни не выдерживали этого перехода и как другие выдерживали, и чего это им стоило. Мащенко, как и Митта, делали свои фильмы на совершенно конкретном материале, о совершенно конкретном времени и оставались верны его атмосфере, его реалиям, его правде. Но они чувствовали, как художники, работали, как художники, и потому ленты их не остались, конечно, нейтральны к их собственному душевному состоянию.

Митта и Мащенко были младшими в той блестящей плеяде кинематографистов, что вступала в наше искусство на рубеже 50—60-х годов. Слово о времени было уже сказано, а они как раз готовились к своим лучшим работам. И оттого, быть может, острее других ощутили, как она проходит, сверкающая, великолепная молодость...

И надо было думать дальше и жить дальше.

Но это уже совсем другой жизненный сюжет, другая история.

...Да, редкие фильмы выдерживают десятилетия, оставаясь не только музейной, но и живой эмоциональной

классикой. Лучшие фильмы конца 50-х, 60-х годов — выдержали, остались. «Судьба человека» и «Летят журавли», «У твоего порога» и «Мир входящему»... А «Чужая родня»? «Дело было в Пенькове»? «Жестокость»? Давно не видел, давно. А посмотреть время нашлось бы, и, уверен, не только у меня. Многим людям моего поколения не хватает сегодня этих картин. А те, кто моложе, кто, к примеру, ленты «Мне двадцать лет» вообще не видел? Мне довелось разговаривать с молодым совсем парнем, случайно этот фильм посмотревшим. «Так вот какими вы были...» — говорил он, и я понимал, что ему интересно, какими мы были. Интересно сопоставить, соотнести наши двадцать лет со своими.

Но, повторю, он видел картину случайно. А я — по специальному заказу — в кинозале журнала «Искусство кино», потому что собирался писать статью. В городских кинотеатрах, даже в Повторном, фильмы 50-х, 60-х годов показывают крайне редко, на телеэкране они тоже далеко не регулярные гости. А почему? Почему не придумать циклы? Например, «Война в фильмах второй половины 50-х», «Молодой герой в лентах 60-х годов». И предварить демонстрацию (может, в кинотеатре, может, по телевидению) толковым вступлением, где фильм был бы соотнесен и с контекстом времени, и с кинематографическими исканиями тех лет, и с сегодняшним днем. Думаю, аудиторию удалось бы собрать, и не маленькую. А если не циклы, так еще что-то придумать, но напоминать, пропагандировать надо. Этого требуют и задачи кинообразования зрителей, и задачи воспитания историей, гражданского воспитания. Был взлет, высокий взлет советского кинематографа, явились новые блестящие мастера, вторую молодость пережили многие из старшего кинематографического поколения. Как же забыть об этом в суматохе нынешних дел и забот? Одна из славных страниц советского кинематографа должна регулярно и вдумчиво перечитываться...

«Я полетел в созвездие кино...»

Николай Охлопков

Выдающийся советский режиссер и актер Николай Павлович Охлопков (1900—1967) оставил значительное литературное наследие. Его статьи, доклады, выступления на различных творческих конференциях, совещаниях, на обсуждениях спектаклей и пьес сохраняют свое теоретическое и практическое значение. Николай Павлович писал книгу мемуаров, оставшуюся незаконченной. В ней он рассказывает о работе в театре и в кино (напомним, что Н. П. Охлопков поставил немые фильмы «Митя», «Проданный аппетит», «Путь энтузиастов», снимался в картинах «Бухта смерти», «Предатель», «Дела и люди», «Яков Свердлов», «Кутузов», «Повесть о настоящем человеке», «Далеко от Москвы»), вспоминает о том, как создавались картины «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Александр Невский», — сыгранные Н. П. Охлопковым роли Василия в дилогии М. И. Ромма и Буслая в былинном киноэпосе С. М. Эйзенштейна вошли в золотой фонд советского кинематографа. Воспоминания переходят в размышления о важных, актуальных и сегодня проблемах сценического и экранного творчества, о специфике театра и кино, об их еще неизученных возможностях и перемежаются рассказами о мастерах советского искусства, с которыми Н. П. Охлопков общался, работал, дружил.

Предлагаем вниманию читателей фрагменты из подготовленной к печати в ВТО книги Н. П. Охлопкова «Искания».

Было время, когда многие вещи находились под подозрением у деятелей кино. Их мучил один и тот же вопрос: а фотогенично или не фотогенично то или это? Вода, облака, фраки, старые герои кино — считались фотогеничными. Пыль, дождь, деревни, курносые и чубатые парни не фотогеничными.

Перелом в эстетических воззрениях кинорежиссеров совершался медленно, но все же совершался, и не так уж много времени прошло, как вопрос был решен в пользу жизни и курносых детей века.

Даже больше: то, что в начале века считалось ультрафотогеничным, — после революции и не без [ее] прямого влияния признавалось уже искусственным, нежизненным, нарочитым. Зритель на просмотрах «дореволюционных» картин, на самых душераздирающих «салонных» фильмах вел себя безудержно весело, при виде героев во фраках, с туманным взором и нервно вздрагивающими ноздрями хохотал, ничего не стесняясь.

Время шло, и огромной популярностью стали пользоваться такие актеры, как Баталов, Чирков, Черкасов, Марецкая, Самойлов, Толубеев. На весь мир зазвучал огромный талантище Щукина. Популярными стали и имена Штрауха, Свердлина, Ильинского, Бондарчука, Андреева... Мировое кино нельзя было представить без Чаплина, Мэри Пикфорд, Дугласа Фэрбенкса, а дальше: без Джульетты Мазины, Анны Маньяни, Габена, без Генри Фонда и Одри Хэпберн, без Жерара Филипа и Фернанделя. Шагал реализм.

И не важно было, у кого какой нос, какие губы. Просто надо было очень, очень правдиво и человечно играть.



Я собирал впечатления о работе актера в кино. Вот тут-то я вспомнил и прочел с особенным наслаждением, да еще возвел смысл прочтенного в квадрат, строки А. И. Герцена в книге «Былое и думы», посвященные великому артисту Михаилу Семеновичу Щепкину: «...Он создал правду на русской сцене, он первый стал нетеатрален на театре, его воспроизведения были без малейшей фразы, без аффектации, без шаржа... Игра Щепкина вся от доски до доски была проникнута теплотой, наивностью; изучение роли не стесняло ни одного звука, ни одного движения, а давало им твердую опору и твердый грунт».

Прекрасный завет для лицедеев театра, а уж как он, возведенный в квадрат или в куб, подходит для артистов кино! Как будто прямо о них сказано!

...Искусство ставит перед человеком, посвятившим ему себя, новые и новые вопросы на каждом шагу. Теперь, после театра, новые важные вопросы в кино.

Словно в кошмарах сна, я видел какие-то перекрещивающиеся палочки, вертящиеся колеса, прыгающие столы и стулья «Смерти Тарелкина», «Великодушного рогоносца»... Теперь передо мной все настоящее: настоящий лес, настоящий дом, настоящее полотно железной дороги, и облака плывут настоящие, и дождь настоящий, от которого, срывая съемку, надо спасаться куда-нибудь. Все настоящее.

И я полюбил в кино его настоящее: дерево так дерево, вода так вода, хомут так хомут, телега так телега, человек так человек, но... в театре человек становится еще более человеком, чем в кино, а вот все остальное требовало нового выражения. Иначе — натурализм, что хотите, но только не реализм.

Перенос того, что само просится в кино, на сцену не может быть механическим. В театре оно оборачивалось неправдой, сугубой бутафорией, подделкой, фальшивыми бриллиантами.

Надо было искать то, что выражает сущность, а не просто внешний облик, наводить фантазию зрителя на верный путь «довообража́ения», дополнения того, что зритель видел. Надо было искать не простую копию действительности, а ее художественную образность.

Да, вот натура! Помню одну из прогулок с А. А. Фадеевым в Барвихе. Он всегда ходил очень быстро, а я, длинноногий, еле поспевал за ним. Прошли дачу Алексея Николаевича Толстого, перешли шоссе, вышли к Москве-реке. Закат. Фадеев говорит: «Ведь вот что происходит: не чувствуют наши киношники родину. Нет шири в картинах. Ты посмотри — какая ширь! А даль какая! Смотри, смотри, конца и краю не видно!»

Нет у нас, действительно, настоящих певцов наших равнин, лесов и перелесков, нет шири горизонта, нет наших просторов, нет больших богатырских рек. А какая сокровищница для художника! Природа!

Как ни богата она, ее нельзя отразить с душевной сухостью, с прозаическим отношением ко всему живущему.

Ты смотришь на лес, на ручеек возле него, на крышу дома, спрятавшегося за оврагом, и на тебя действует дух Караваджо, этого «великого подражателя природы».

Ты видишь людей — сумей же раскрыть их характеры, выяви их внутренний мир. Не копируй их. Дай им новую

жизнь. Вспомни слова Белинского: «Такова сила искусства: лицо, ничем не замечательное само по себе, получает через искусство общее значение, для всех равно интересное, и на человека, который при жизни не обращал на себя ничьего внимания, смотрят века по милости художника, давшего ему своей кистью новую жизнь».

Дай лицу, лесу, воде, кому и чему угодно, новую жизнь «кистью кино», но и помни — тебе доверяется сейчас природа.

Самое скверное здесь — грим.

В кино все просится на пленку взятым непосредственно из жизни.

Здесь не только учись у жизни, а следуй за ней по пятам и ни на секунду не отставай.

Здесь не страшно сделать «слишком правдиво», это не оттолкнет, а наоборот, приворожит зрителей, как приворожила всех правда портрета папы Инокентия X, сделанного Веласкесом. Ему-то ведь и сказал папа, увидя свой портрет: «Слишком правдиво!»

Хорошо, когда в кино «слишком правдиво». Но плохо для театра, когда у него «слишком правдиво» — тогда-то и появляется настоящая грязь, выложенная на сцену в мхатовской постановке «Власти тьмы».

Для театра хорошо, когда на сцене совсем настоящие живые люди, а не штампы и амплуа, и хорошо, когда в театре рождается нужная, верная, глубокая атмосфера действия.

Почему в кино нет запахов? Оно — все может. Что может быть прекраснее запаха свежеспиленного дерева, или костра, или реки утром, или ковриги хлеба, вынутой из печи, или хомута, или только что «распустившегося» леса после весеннего дождя?! Или уж надо научиться так снимать, чтобы пахло. Это вроде совета Саврасова: пиши так, чтобы жаворонка не видно было, а пение жаворонка слышно.

Человека, который снимается в кино, но который привык играть в театре, все время просят: мягче, натуральнее, естественнее, органичнее, проще, не играйте, не нажимайте... Все, как в жизни, но только еще более естественнее... В три раза естественнее.

Мне сразу вспомнилось: Александр Блок писал, что «только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуверенной мысли». И что «...живая и населенная многими породами существ природа — мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте». Поэт писал далее: тот, кому природа еще известна, «должен учиться смотреть». Да, природа, натура — величайшие учителя.

Здесь учиться и живописцу, и скульптору, и композитору, и режиссеру[...]

Нас, учеников «Школы живописи, ваяния и зодчества» в Иркутске, засаживал снова за натуру наш замечательный педагог Копылов, как только мы начинали забывать ее и рисовали черт знает что. Вспомнилось, как он, наш учитель, часто говорил нам о великом В. И. Сурикове, который всегда «выслеживал» жизнь:

На улицах всегда группы наблюдал... Приду домой и сейчас же зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь... Я все естественность и красоту компози-

ции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал. Образцов никаких не признавал — все сам. А в живописи только колоритную сторону изучал.

Натура! — вот что самое важное и главное в кино.

Как следопыт, ходишь и высматриваешь всюду, приберегаешь в памяти своей то, что сегодня еще не нужно, но учит чему-то уже сейчас и наверняка пригодится потом.

С пытливостью охотника Суриков выискивал натуру. И для своих стрельцов, и для народа, окружившего боярыню Морозову. И даже гнался однажды за девушкой на улице, пока не познакомился с ее родными и не сказал, что ищет натуру для меншиковской дочери...

Великая натура! — всякий раз, когда человеку искусства надо «промыть глаза и душу», ему следует возвращаться к натуре.

Не зная в совершенстве натуру, Пабло Пикассо не смог бы, не сумел бы рисовать все так по-«пикассовски».

Я видел небольшой фильм о процессе его творчества. Это потом, в результате исканий художника, вы видите перед собой какого-то странного, по-«пикассовски» нарисованного быка, а в первых предварительных набросках этот бык Пикассо совершенно реален. И не владей он этой реальностью, ничего продолжить и развить не сумел бы. Он — великолепный рисовальщик-реалист — как в ряде своих удивительно правдоподобных картин, так и в своих этюдах, и в совершенстве знает натуру.

Ну, а кино не выпускает никого из объятий натуры.

Ты ходишь и на первых порах, когда нет еще большого опыта, строишь из пальцев твоей руки подобие четырехугольника — это «кадр». Ты наводишь его на все, что видишь: на группу деревьев, на идущих людей, на человека, остановившегося у афишной тумбы, на влюбленную парочку на скамейке бульвара, на выходящего из машины пассажира, на уезжающий поезд, на летящую стайку птиц, на собирающиеся тучи... всюду натура, просматриваемая через «кадр».

Вначале, после театра, ты не сразу отвыкаешь от его «условностей», так — увы! — часто превращающихся в шарады, и — увы, увы! — несущих с собой полную утерю настроения, атмосферы события и красоты мест действия. Потом так свыкаешься с натуральностью в кино, что тебя трудно оторвать от нее, как это было со мной, когда я в 30-м году перешел в Реалистический театр.

Снова, как в детстве, тебе любы березы, трепет их листьев при малейшем ветерке, снова тебя охватывает (а ты уже забыл об этом в театре) неизъяснимый восторг, когда взбираешься на какой-либо холмик и видишь бескрайнюю степь или густой кедровый лес; когда видишь море, его величие, его ширь. Да, на каждом шагу ты сможешь увидеть такие узоры листвы деревьев и испытать при всем этом такое очарование, что никакому «конструктивисту» на театре и в голову прийти не сможет, что на свете есть такие чудеса! А человек! Тут я с особенным наслаждением вспомнил, как юношей увлекался Уитменом, воспевшим гимн Человеку.

Так, так: значит, здесь лежат секреты кино? Вот голуби пролетели через площадь! Разве это можно сделать в театре?

Н. П. Охлопков
в фильмах
(слева сверху вниз):
«Предатель»
«Бухта смерти»
«Яков Свердлов»
(справа сверху вниз):
«Ленин в Октябре»
«Ленин в 1918 году»
«Александр Невский»

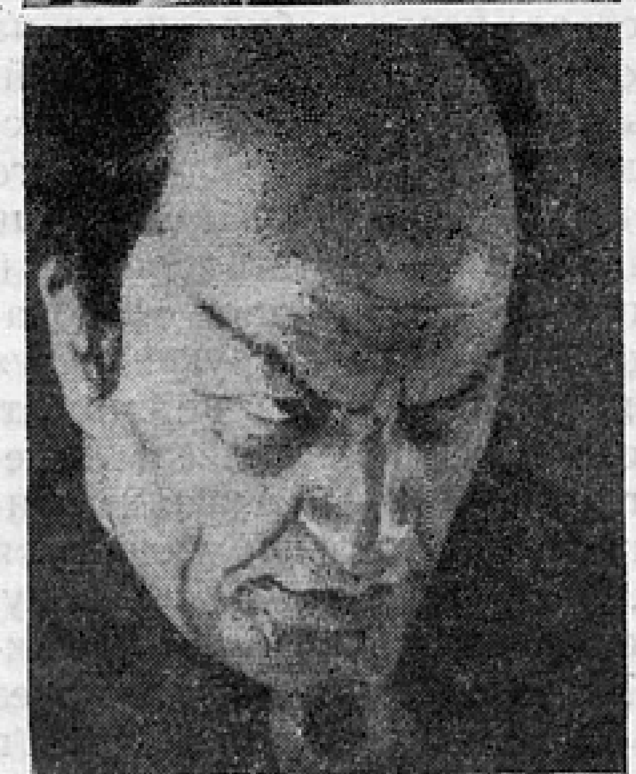
На стр. 109:
«Кутузов»
«Далеко от Москвы»
Со съемочной группой фильма
«Ленин в 1918 году»



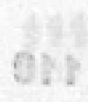












У Мейерхольда в «Лесе» появились на сцене голуби, и зритель все время был отвлечен ими от действия и от актера. Следил: вылетят ли голуби в зрительный зал и что же тогда будет?

Вот волнующаяся, как волны в море, настоящая, а не бутафорская зелень за забором — и этого нельзя сделать в театре. Сфальшивить и «подделать» можно бутафорским способом, но воскресить — невозможно. [...]

Смотри, вглядывайся в природу и в людей. Щедрость, с какой жизнь лепит их лица, их фигуры, компонует их на улицах, в домах, — не знает усталости.

Смотри, ничего не пропускай живого: теперь ты работаешь в кино. Ни одно искусство не обладало тем духом новаторства и дерзания, ни в одном искусстве не было тех творческих поисков, которые были и в которых нуждалось молодое искусство кино — советское кино в особенности. Ведь оно начало снимать то, что в кино никогда не снималось. Кино первой трети XX столетия рождалось у нас в необычайно интенсивной и высокой духовной атмосфере. Чрезвычайно существенно и характерно, что сам воздух полон, напоен страстями и неустанными поисками.

Не все и всё находили сразу.

Сергей Эйзенштейн, пройдя режиссерский курс у Мейерхольда и самостоятельно поработав в Пролеткульте (где он поставил более чем дискуссионно пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты») — со всей страстью подлинно революционного художника, со всей мощью истинного новатора решительно порвал с начинающими складываться в кино «традициями» и поставил фильм «Броненосец «Потемкин». Стремительный, гигантский взлет! Подумать только, что до этого в театре, в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» персонажи у него... ходили по проволоке, а на животе одного из них была приспособлена огромная икона с лампадой!

К жизни! К натуре! Молниеносный взлет!

Другие — вырастали «постепеннее».

Всеволод Пудовкин — начал с «Шахматной горячки». Поди догадайся, какой огромный художник вырастет из него. В дальнейшем идут потрясающие фильмы Пудовкина: «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана»...

Александр Довженко — начал с «Ягодок любви». Затем сразу набирает диковинную высоту: «Сумка дипкурьера» и снова ввысь: «Звенигора», еще выше — «Арсенал»; и вот уже показал, как необычайно поэтична «Земля». Дальше идут фильмы: «Иван», «Аэроград», «Щорс», ряд документальных фильмов военных лет, «Мичурин»...

Каждый в своем «темпе», они ломали привычные представления о кино, у них не дрогнули руки разбить вдребезги не только «ханжонковщину», но и начавшийся было штамп «революционных фильмов».

Разбить в пух и прах.

И строить новое, революционное, неожиданное, но подспудно созревшее.

Ползучую эмпирику — тоже в сторону.

Пришла пора обобщения, раскрытия подлинной сущности явлений. Это было начало истинного преобразования кино. Словно начали осуществляться мечты Чернышевского, писавшего в

свое время: пусть и Россия внесет то, что должна внести в жизнь духовного мира, как внесла и вносит в жизнь политическую, выступит мощно, самобытно и спасительно для человечества и на другом великом поприще жизни — в науке...

И в кино — добавим мы.

Бурно выступила революционная Россия и в кино. [...]

Как познать собирающего и накапливающего силы художника? Всмотреться внимательнее в него! И ты увидишь, как он, этот художник, сосредоточен на одном и том же, что не идет у него из ума. Он собирает, как птица, по веточке, по листику, по соломинке и складывает все это в гнездо своей мечты. Таким я видел Довженко.

Таким я видел и Сергея Эйзенштейна еще до «Броненосца».

Я всегда встречал его там, где шло что-либо очень интересное, невиданное, большое. Так было в дни гастролей японского театра Кабуки в Москве.

Он не пропускал ни одного спектакля. Что у него потом, после спектакля, залегло в уме — трудно сказать, но что-то залегло. Может быть, это необычайно поэтичные, тончайшего мастерства эпизоды, когда какой-то крупный сановник прощается перед самоубийством с плачущей своей женой, а та не рыдает, как это сделала бы наверняка наша актриса, а только, стоя неподвижно, чуть-чуть поднимает время от времени, между паузами, свое левое плечо вместе с опущенной вниз левой рукой и тихо-тихо всхлипывает, словно у нее легкий насморк, а не плач... Сановник же под удары маленького барабана и каких-то дощечек делал себе харакири.

Рассказывали мне, что во время гражданской войны группа партизан на конях окружила японцев-интервентов. Те решили не сдаваться и сделали себе харакири. Лошади партизан, и те не могли смотреть на это и никак не хотели идти вперед.

А тут, увидев сцену харакири, мы с Эйзенштейном услышали какой-то праздничный, словно «пасхальный», светлый звон — так радостно прозвучала эта картина, так сыграли ее японские актеры. [...]

Вспомнилось, А. П. Чехов говорил, что на сцене театра можно показывать все, кроме родов.

После гастролей японцев тоже казалось: нет ничего на свете, что нельзя было бы сделать на сцене.

Когда приехала затем на гастроли в Москву китайская труппа во главе с Мэй Ланьфаном, — не было спектакля, на котором мы бы не встречались с Эйзенштейном.

Хотите увидеть озеро и лодку на нем и лодочника с веслом, который перевозит принцессу (изображаемую Мэй Ланьфаном) с одного берега на другой?

Пойдите в китайский театр.

Совершенно условное искусство, но каждый шаг связан с жизнью, возбуждает фантазию. В зависимости от того, ч т о изображается, искусство перестает быть самоцелью, украшением, оторванным от действительности.

Сюжеты пьес, правда, уводили в сказку, в недейственные видения, но... разве нельзя было бы коснуться земного, насущного, чтобы делить радости и горести действительно живых людей?

Интересно, как разовьется это ис-

кусство, когда оно будет говорить о современности и станет современным?

Неужели приедет к китайцам какой-либо «подножный реалист» и научит их все делать и оформлять сцену «как в жизни», по-«всамделишному»? Будет ли знать, куда идти и что делать, этот театр, когда на смену сказкам и легендам из феодальных эпох придет живая современность?

И куда, в какой карман «НЗ» (неприкосновенного запаса) режиссера складывалось это у Эйзенштейна? И «каким боком»?

Разве виденное нами и в театре Кабуки, и у Мэй Ланьфана не могло помочь, скажем, в решении проблемы поэтического в кино? Может быть, навело и на другие мысли, но, может быть, и на это? Кто знает. А может быть, заставило подумать еще и еще раз, что же такое специфика каждого искусства? И как оно, в своем чистом виде, властно и мощно может владеть умами и сердцами зрителей?

А в чем специфика кино?

Может быть, в монтаже? В мгновенной смысловой смене мест действия и времени действия, и в смене точек зрения, и в планах, и т. п., и т. д.?

Если могуч язык театра, то каков язык кино? Кто знает?

Но не для того мы смотрели жадно и на китайцев, и на японцев, чтобы запомнить какой-либо прием, какое-либо средство, хотя в моей памяти застряла «дорога цветов», а у Эйзенштейна в фильме «Октябрь» засняты древние фигуры идолов и богов. Да, наверное, в чем-либо еще, более невидимом и более сложном.

Удивлены мы были с Эйзенштейном и тем, как Мэй Ланьфану с трудом и постепенно удавалось «уйти» от того образа, который он только что изображал на сцене, а теперь, сидя в актерской гримировальной, снимал с лица грим, а вместе с ним и «внутренне разгримировывался».

И мы были поражены той силой, с которой Мэй Ланьфан был «завлечен» в образ. Мы-то думали, что он в совершенстве владеет только внешней техникой, ан нет: удивительный артист «накрепко» преображался внутренне, а не только внешне.

Призадумались основательно.

А то вот хожу я по улицам, всюду поглядывая: не попробовать ли отхлопотать под театр вот это помещение? Прохожу мимо Манежа... Не дадут, хотя, говорят, Марджанов здесь ставил «Сорочинскую ярмарку». Хорошо бы отхлопотать ГУМ на Красной площади.

«Ты что ходишь»? — спрашивает откуда-то появившийся Эйзенштейн.

Я рассказываю, что ищу подходящее здание под театр.

«Пошли вместе искать».

Мое поколение все искало вместе.

Каким должно быть советское кино? — тоже надо было искать всем вместе.

Какое? Только не «ханжонковское», не «дранковское» и «не ермольевское». Не продолжать, не развлекать, а надо было строить наново. Многие старики, те, кто работал в дореволюционном кино, тоже стали в строй разведчиков. В. Гардин, И. Перестиани, Я. Протазанов, П. Чардынин, изумлявший меня тем, что курил папиросы даже в монтажной, монтируя тысячные метры пленки. Как он не взорвался — не понимаю. Как ни казалась превосходной

игра таких безусловно талантливых актеров кино, как И. Мозжухин, В. Лисенко, О. Рунич, В. Каралли, В. Максимов и других, игрой которых я наслаждался, — пришел новый век.

Воспоминания! Сколько уже их издано! Но разве вспомнишь в эти минуты о себе? По-моему, редко бывало у людей то, что переживали мы, что видели наши глаза, что слышали мы. Ведь большинство людей, которых я вспоминаю, — это мое поколение. Наши молодые головы овевали ветры первых лет революции. И радости и заботы... Можно ли это забыть? Пройти мимо? До сих пор согревает сердце то, что ты видел, а то, что ты видел, — ведь это были первые годы юности новой страны, новой строящейся культуры. Это были и первые годы становления в искусстве твоих друзей. Первые же их шаги эхо разнесло по всему миру.

И вот этот необыкновенный человек, словно клоун какой-то, в своих широченных штанах и с еще более эксцентрической шевелюрой на голове, — ведь это, как вскоре выяснит время, — самый первый кинорежиссер мира, так его и назовет — пройдут годы — специальная международная комиссия.

Я не встречал еще человека, который умел бы так «держать себя». Я его много видел в молодости. Разве он мог вспылить на кого-либо, а в душе ведь у него вулкан, это видно по творчеству его.

Один раз я все-таки хотел вывести Эйзенштейна из себя. Я не нашел ничего лучшего, как специально заказать в кондитерской шоколадный набор конфет, начиненных... касторкой. «Это для маленького сына, — сказал я. — Иначе он не примет касторку». Мне сделали такую коробку, и я принес ее на съемку одной из сцен «Александра Невского», которая снималась на искусно изготовленном «мосту» в одном из углов большой площади Потылихи, где стоит кинофабрика «Мосфильм». Я дождался перерыва для завтрака и небрежно предложил Эйзенштейну взять шоколадную конфету из раскрытой коробки. Сам я тут же взял другую, подложенную мной конфету, но без касторки. «Бери, Сережа, — сказал я, — пользуйся тем, что у меня сегодня день рождения». Он взял, положил в рот. Съел. Ни один мускул не дрогнул на его лице. И тут же передал коробку оператору Тиссэ со словами: «Воспользуйся днем рождения Буслая». Надо было видеть лицо Тиссэ, когда он раскусил конфету. Боже мой, что было с ним: и плевался, и чертыхался, и бегал куда-то к забору, чтобы выплюнуть. Эйзенштейн только добродушно смеялся.

Как много я обязан этому великому режиссеру кино, открывшему миру всю мощь и силу киноискусства. О Сергее Михайловиче надобно было бы писать отдельные главы, такие, как:

Эйзенштейн и монтаж.

Эйзенштейн и человек на экране.

Эйзенштейн и жанры.

Эйзенштейн и музыка.

Эйзенштейн и рисунок.

Эйзенштейн и...

Он впервые открыл для меня, как и для всех, своим «Броненосцем» новые возможности кино — быть наравне с революционной эпохой.

Я не встречал художника с такой вдохновенностью и в то же время с таким точным «инженерским» умом. Все

рассчитано, все предугадано, все предусмотрено. И в то же время душа взволнованная, в беспрестанных творческих поисках. А это не просто. Вот поехал снимать картину «1905 год» по сценарию Н. Ф. Агаджановой-Шутко, а итогом всех волнений было средоточение всего внимания только на одном: среди множества эскизов сценария — на событии, связанном с восстанием на «Броненосце «Потемкин». Все остальное было отложено в сторону. Все внимание, все силы, весь порыв души — сконцентрированы только на «Броненосце».

Деловые связи между нами установились во время съемок фильма «Александр Невский». Я с большой радостью согласился сниматься, особенно потому, что понимал, с какой громадиной, как режиссером, имею дело, да еще изумительный Эдуард Тиссэ, да еще приглашена для работы с актерами ближайшая ученица Станиславского режиссер Е. С. Телешова, да еще дорогие друзья: Николай Черкасов и Андрей Абрикосов. О чем еще можно мечтать!

Сама же роль Василия Буслая — просто сокровище. Я увлекся. Моему обожанию Эйзенштейна найден был выход не на словах, а на съемках, в деле.

Наступили съемки.

Помню, привезли на студию настоящие богатырские кольчуги, панцири, шлемы. Все настоящее. Не бутафорское. Меня и Абрикосова одели. Попросили встать со стульев. Кое-как Андрей Львович все же полуподнялся, а я махнул рукой. Через несколько дней нас одели в искусно сделанные бутафорские костюмы.

Да, пришел новый век! И все требовало перемен. Поиски новых путей шли по совершенно разным направлениям. Я стал в строй тех разведчиков, которые искали в актерской игре и в режиссерских решениях максимальной естественности, атеатральности, простоты, органичности.

В кино к этому все располагало. Нельзя, невозможно было перед киноаппаратом играть так, как на сцене. Даже некоторые мхатовцы, казалось, в кино наигрывали — так предельно естественно и просто надо было играть. Естественнее самой жизни.

В 1940 году, в предисловии к альбому «Советское искусство» [1], Эйзенштейн писал: «Каждый из нас по-своему, своими путями шел и пришел к кинематографу».

Я едва успел оглядеться.

Что за специфика кино? Не те же «театральные» постановки, да еще к тому же такие безвкусные, как «Кабинет доктора Калигари», которые затем почти механически снимают, чтобы отметить галочкой годовое выполнение кинопроизводственного плана.

Что за специфика театра? Не настоящие же богатства природы, натуры, которые, будучи механически перенесенными из жизни, лишают театр его собственного, своего языка и клонят его к натурализму.

И не «конструкции» же типа «оформления» спектаклей «Земля дыбом», «Великодушный рогоносец» или «Смерть Тарелкина»?! И не таировские же спектакли?!

Это как в музыке. «Звукоподража-

[1] Имеется в виду альбом «20 лет советской кинематографии». М., Госкиноиздат, 1940.

тельная» музыка — это ведь страшно. Это ведь не «программная» музыка. И у театра есть своя природа, и у кино — своя (хотя эта «природа» не вечна).

Что же объединяет эти разные искусства, да вообще все искусства?

Не пафос ли? Не тот ли пафос, о котором так красиво, как музыку, писал Белинский?

Не пафос ли поднял на своих крыльях эйзенштейновского «Броненосца «Потемкин»?

Великое дело в искусстве пафос.

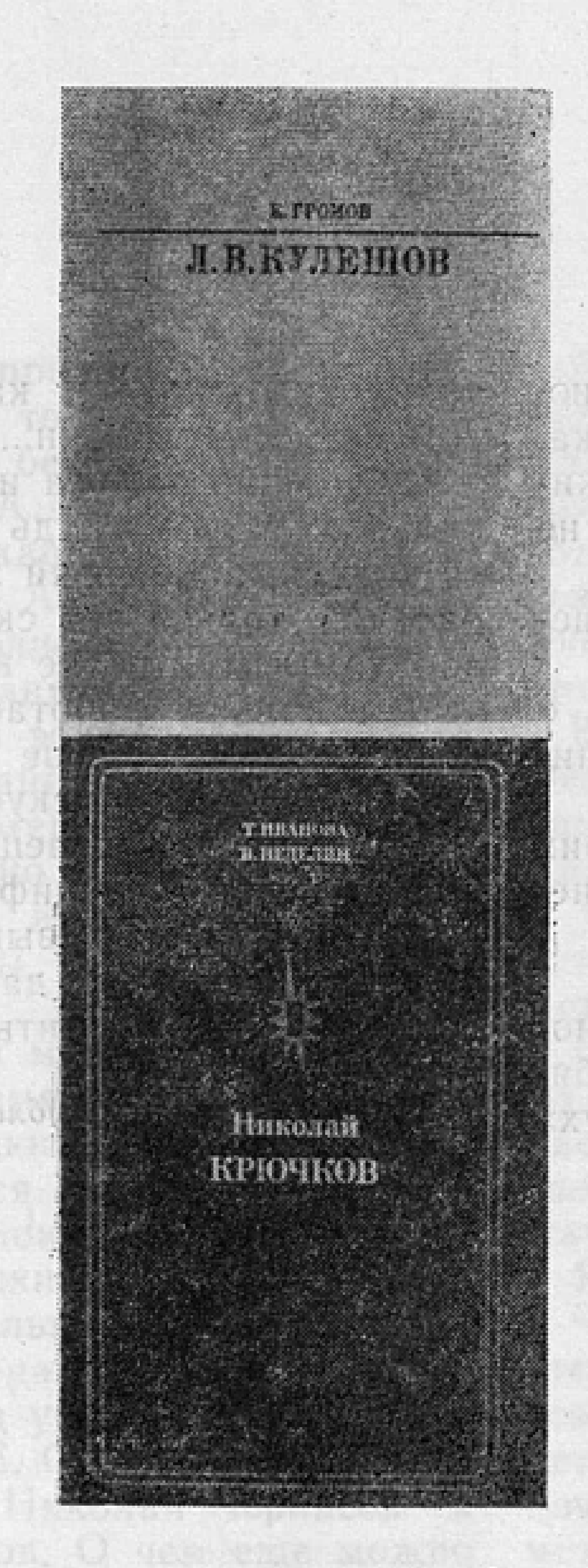
Не потому ли наиболее сильные кинопроизведения появились у нас. Они обязаны пафосу, который «захватил дух» таких художников, как Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин...

Ощущение пафоса истории — самое сильное. В твою грудь словно врывается воздух, напоенный запахами морей, океанов, только что скошенного сена, запахом земли после весеннего дождя.

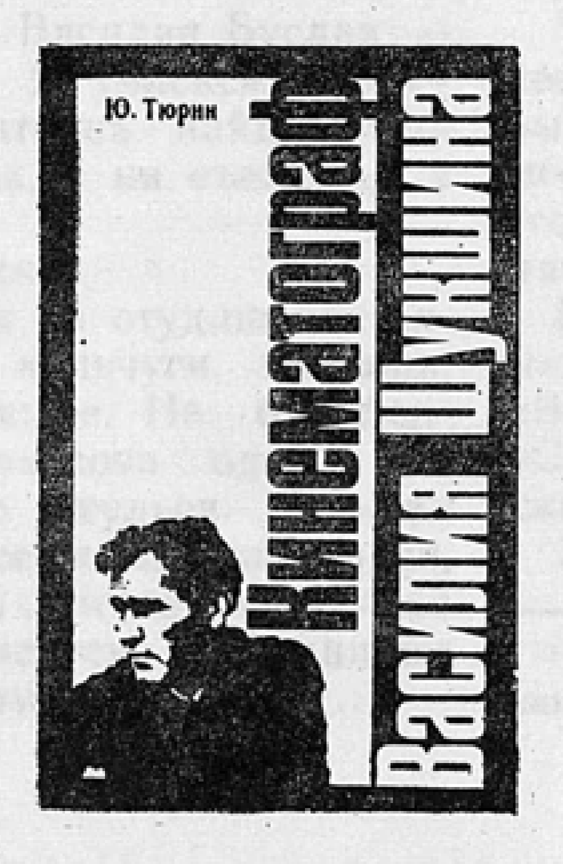
Чем больше работаешь в одном из искусств, тем больше чувствуешь специфику... другого искусства.

А к кино привыкаешь, и незаметно для тебя его специфические особые черты как-то стушевываются. Не найдя сразу специфики данного искусства, долго будешь бродить в «неизвестности».

Публикацию подготовила
Е. И. Зотова



издано о кинематографе



Е. Громов.
Л. В. Кулешов
(серия
«Жизнь в искусстве»).
М., «Искусство», 1984

Свою книгу Евгений Громов завершает описанием Первого Учредительного съезда кинематографистов СССР, который был открыт Львом Владимировичем Кулешовым. Увидев его за председательским столом, Виктор Шкловский громко воскликнул: «Вот теперь Кулешов на своем месте!»

Все согласились с этим, но все ли знали, каким трудным, извилистым, порой мучительным путем шел Кулешов к признанию, к своему высокому месту в истории советской культуры?

Книга Е. Громова, содержащая подробный и строгий анализ всех фильмов, замыслов и теоретических трудов бесстрашного новатора, а также отзывы критиков, воспоминания соратников, выдержки из писем, заявлений, дневников, спокойно утверждает Кулешова на его месте обстоятельным описанием его поисков, свершений, удач, неудач, намерений и достижений. Автор не скрывает от читателей всех горестных перипетий долгой жизни своего героя, приводит много суровых, жестоких, нередко напрасных, но иногда и справедливых упреков в его адрес, не опасается добавить новые, свои. Но, несмотря на это, книга производит светлое впечатление. Отчего? Конечно, оттого что автор любит своего героя,

восторгается его талантом, скромностью, упорством. И еще потому, что свет этот идет от самого Кулешова, от его искренности и оптимизма, от его честности и самоотверженной любви к искусству. Закрывая книгу, читатель вправе сказать: большая и счастливая — несмотря ни на что! — счастливая жизнь.

Основные факты биографии Льва Владимировича Кулешова и его спутницы, жены, удивительной актрисы Александры Сергеевны Хохловой советскому киноведению известны. Устав от несправедливых нападок критики и вняв непрекращающимся просьбам последователей и учеников, Кулешов и Хохлова в совместно написанной книге воспоминаний «50 лет в кино», вышедшей в 1975 году, самокритично и вместе с тем горделиво описали свой путь, объяснили свои устремления и даже смогли беспристрастно оценить достигнутое. Да и в теоретических книгах Кулешова «Искусство кино. Мой опыт» (1929), «Репетиционный метод в кино» (1935), «Практика кинорежиссуры» (1935), «Основы кинорежиссуры» (1941) есть и автобиографические сведения, и многочисленные примеры из личного творческого опыта. Как и его многолетний друг и сотрудник С. М. Эйзенштейн, Кулешов не стеснялся и не робел описывать свои открытия, делиться теоретическими размышлениями и практическими навыками, раскрывать и возвышенные мечтания, и черновую прозаическую кухню кинорежиссуры. Первооткрыватели, новаторы делали это сознательно, убежденные в том, что их творчество — неотделимая часть великой советской кинематографии, что все ими открытое принадлежит всем, что даже ошибки и заблуждения могут быть полезными.

Самоанализы Кулешова и Хохловой, разумеется, помогли Громову. Но то, как он их собрал, выстроил, обобщил и прокомментировал, достойно внимания и похвалы. Сложный путь художника предстает перед читателем в развитии, во взаимодействии с общим кинематографическим процессом и в контексте истории нашей страны. Установление связей жизни и творчества художника с жизнью общества раскрывает и объясняет очень многое и придает художнику значительность, общественный вес. Мы видим, как события и атмосфера периода гражданской войны, нэпа, первых пятилеток, Великой Отечественной войны, послевоенных лет влияли на творчество художника. И это особенно заметно потому, что Кулешов всегда искренне и последовательно старался внимать ходу истории, участвовать в государственных делах, отражать общественные интересы. Легенда об эскейпизме, индивидуализме, формализме Кулешова решительно и окончательно разрушена.

Внимательно используя все, что написали Кулешов, Хохлова, а также их ученики и единомышленники, Громов многое к этим материалам добавил. Он основательно просмотрел кинематографическую прессу, архивы, а также побеседовал со многими сведущими людьми, и все это обогатило книгу малоизвестными, а порой и неизвестными фактами, штрихами, деталями. Новы и интересны сведения о родителях, о семьях Кулешова и Третьяковых — Боткиных, предках Александры Сергеевны Хохловой. Интересны данные об участии Кулешова в гражданской войне, о его вкладе в документалистику, существенны свидетельства о многочисленных незавершенных работах и неосуществленных замыслах. Все это ярко подтверждает мысль об общественной активности Кулешова, о гражданственности его творческой позиции.

Слабее показана в книге педагогическая деятельность Кулешова и Хохловой последних лет. Рассказ о его недолгом, но плодотворном директорстве во ВГИКе нов и поучителен, а вот об участии мастеров-педагогов в творчестве студентов, их учеников, сказано недостаточно.

Обучение на творческих фа-

культетах ВГИКа построено на том, что, получая необходимые общеобразовательные и теоретические сведения, студенты с первых же шагов включаются в творческий процесс: пишут этюды, разыгрывают, снимают эпизоды, экранизируют литературные произведения и сочиняют самостоятельные сценарии, сотрудничают между собой — сценаристы с режиссерами, те — с актерами, художниками, операторами... Все это завершается съемками небольших фильмов на учебной киностудии, а иногда и постановками на профессиональных студиях, рассчитанными на широкий показ в кинотеатрах и по телевидению.

За всем этим нелегким пятилетним трудом студентов неотступно следят мастера — руководители мастерских и преподаватели специальных дисциплин. Представьте себе, сколько человеческих характеров, событий, сюжетных ситуаций, сколько мыслей, идей, жизненных наблюдений, сколько творческих приемов проходит через сознание мастера! Ведь студентов у него бывает свыше двадцати, все они разные, все полны надеждами и планами, а многие еще и капризны, необыкновенно самоуверенны, болезненно самолюбивы...

Все учившиеся у Кулешова (а списки его учеников в книге Громова весьма неполны!) единодушно утверждают, что мастер не обошел вниманием ни одного их замысла, всегда стремился углубиться в их намерения, увидеть, понять, помочь, а если нужно, опровергнуть, разрушить, заменить, натолкнуть на новое...

Портрет режиссера-педагога был бы полнее, если бы удалось проследить его вклад в фильмы учеников, и, может быть, тогда приоткрылось бы то, что многими считается непознаваемым, таинственным, интуитивным: процесс обучения творчеству, секреты соучастия в становлении художника, тончайшее волшебство передачи творческого опыта и рождение новой индивидуальности.

Громов порой вплотную подходит к тайнам творчества и обучения — например, в описании «этюдов без пленки», а также лучших фильмов Кулешова — «Необычайных приключений мистера Веста в стране большевиков», «По закону», «Великого утешителя». Сценарный замысел, репетиции, эскизы, съемки, монтаж — все это прослежено тщательно и поучительно. И конечно же, Громов прав, когда с наибольшей полнотой исследует лучшие фильмы. Но, привыкнув к его подробным анализам, я был неудовлетворен быстрым скольжением по неудачным или менее удачным произведениям: по «Веселой канарейке», «Клятве Тимура», «Мы с Урала».

Ведь «Веселая канарейка» есть печальный, можно сказать даже, трагический результат сдачи художником своих позиций, переход от творчества к поденщине, от новаторских экспериментов к коммерческому ремеслу. Громов пишет об этом убедительно и тактично, с искренним огорчением. Но было бы интересно при более подробном анализе самого фильма увидеть результаты этого компромисса.

В рассказе о «Клятве Тимура» хорошо описаны трудные военные условия съемок. Но сам фильм не освещен, как и «Мы с Урала», в котором, кроме схематичных, поверхностных сцен, есть и живые, удачные эпизоды.

Я намеренно упрекаю Громова в обходе этих острых углов, потому что здесь он отступил от своего принципа: ведь и забытый документальный фильм «Сорок сердец», и незаслуженно причисленный к неудачам «Горизонт», и обойденные вниманием киноведения «Сибиряки» он сумел переоценить, так сказать, реабилитировать. Жаль, что в анализе этого последнего фильма забыт А. Файт — испытанный кулешовец, испробованный мастером (как и Хохлова) в новом амплуа: исполнитель ролей элегантных негодяев здесь хорошо сыграл скромного сельского врача.

Конечно, всякий критический разбор художественного произ-

ведения, особенно столь сложного, как фильм, может и даже должен вызывать возражения, споры. Так, следуя за Кулешовым и Хохловой, вложившими очень многое в картину «Журналистка» («Ваша знакомая») и неоднократно пытавшимися защитить ее от суровой критики, Громов старательно реабилитирует и ее. И все же он признает, что и Фердинандов, и Васильчиков играют слабо. А к этому нужно добавить, что конструктивистские, аскетические декорации А. Родченко (художника и фотографа талантливейшего!) вошли в противоречие с намерением режиссера исследовать новый быт, новые человеческие отношения. Не вяжутся декорации Родченко и с мягкой импрессионистской манерой оператора К. Кузнецова. И даже в игре Хохловой есть что оспорить, не принять.

Впрочем, отношение к фильму может меняться. Я много раз замечал, что картины, некогда приводившие меня в восторг, через несколько лет глубоко разочаровывают, а другие, непринятые, наоборот, по прошествии времени доходят, воспринимаются. Так и с «Журналисткой», от которой осталось лишь несколько эпизодов. В ней есть что-то будоражащее, тревожащее, порой привлекательное, порой — отталкивающее. У меня мнение постоянно колеблется. Громов решительно принимает фильм. Хотелось бы, чтобы он оказался прав.

А где у меня почти не возникает споров — так это в оценке теоретических воззрений Кулешова. Доктор философских наук, Громов мог бы раскритиковать многие ранние, незащищенные, невыверенные, а порой и неточно сформулированные утверждения Кулешова. Этим с удовольствием занимались многие критики вплоть до И. Долинского, искренне любившего Кулешова, который в похвальной юбилейной статье к пятидесятилетию мастера зачислил книгу «Искусство кино» в разряд «серьезных ошибок»!

Ошибки у Кулешова, конечно, были. Как были они и у Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина, Балаша, Делюка — у всех, кто шел непроторенными путями к познанию возможностей и закономерностей нового искусства. Но не ошибки интересуют Громова, а то верное и вечное, что удалось увидеть и провозгласить Кулешову.

Радостно было прочесть на странице 98-й: «Монтажная концепция Кулешова в существе своем и сегодня остается правильной и точной». Сказать так после бесконечных упреков в формалистической переоценке монтажа, сыпавшихся на голову Кулешова десятилетиями, нужно было осмелиться! И важно, что Громов, не в пример обвинителям, не голословен. Он тщательно рассматривает взгляды Кулешова в развитии и отчетливо показывает, что намерения Кулешова и его окончательные выводы — реалистичны. «Истинный кинематографист, учил Кулешов, должен воспринимать реальность в ее динамике, в органической связи единичного и общего, дискретного и непрерывного, в глобальном единстве всех форм и событий» (там же). Особо подчеркнуты принципы «реальности» и «современности» — как основополагающие для нового искусства.

Да! Хотя порой у Кулешова можно прочесть, что соединение кадров важнее, чем то, что в них заснято, но нельзя не заметить постоянной заботы о «правильности заснятого» в кадре, об освобождении кадра от всего лишнего, загромождающего, отвлекающего. Кулешов учил снимать реалистично, целеустремленно и монтажно.

Громов пишет: «Революционный фильм — реалистический фильм! Так, в сущности, думал Кулешов, хотя само слово «реализм» почти не употреблял. Тут он отдавал дань предрассудкам лефовской эстетики. Фактически же Кулешов, выступая за тесную связь кинематографа с современной жизнью, добивался того, чтобы революционный фильм адекватно и полно выражал ее динамизм, стремительность, напряженность, выражал в формах жизнеподобных, хотя и не натура-

листических, в формах, понятных и близких миллионам людей» (с. 100). И с этим нужно согласиться!

Конечно, можно кое с чем и поспорить. Например, с тем, что Кулешов испытывал влияние своего учителя Е. Ф. Бауэра. Да, Кулешов у Бауэра начинал. Но уже в своем первом фильме «Проект инженера Прайта» решительно отталкивался от него. У Бауэра мелодрамы, психологизм, у Кулешова — динамика, событийность. Бауэр загромождал кадр украшениями — вазами, колоннами, букетами, Кулешов освобождал кадр от всего лишнего, доходя даже до аскетизма. Бауэр снимал «звезд» — Кулешов воспитывал коллектив «натурщиков».

Кстати, об этом термине. Справедливо стремясь освободить режиссера от обвинений в недооценке актера и показать его как воспитателя актеров кино, Громов соглашается с Кулешовым, что термин «натурщик» идет от «натуры», то есть природы, от действительности. Увы, такая трактовка встречается у Кулешова лишь в 60-е годы, да и, по свидетельству Л. Л. Оболенского в моей беседе с ним, выдумана им и сообщена Кулешову для защиты от традиционных нападок. Ход, конечно, остроумный, но мне все же кажется, что термин взят у живописцев. Он неудачен, послужил причиной непонимания идей и экспериментов Кулешова и был им своевременно отвергнут.

Мне импонирует решительность, с которой Громов отказывается от многих киноведческих аксиом. Вероятно, это мне нравится потому, что вызывает на спор...

Так, на странице 314-й читаем: «Более всего критиковалась лебедевская концепция новаторов и традиционалистов, — на мой взгляд, самое ценное в теоретических воззрениях Николая Алексеевича Лебедева».

Эту концепцию Лебедев положил в основу первого тома своего «Очерка истории советского кино. Немое кино» (первое издание в 1947 году), в котором дал не во всем верный, но явно сочувственный анализ творчества Кулешова. Этот «Очерк» с его концепцией борьбы новаторов с традиционалистами и явными симпатиями автора к новаторам — Кулешову, Эйзенштейну, Эрмлеру, Пудовкину, «фэксам» — был в конце 40-х годов грубо и бездоказательно раскритикован, вернее — разруган. Громов приводит достаточно характерные цитатки из этих разносов, почему-то не называя их авторов. (Кстати — напрасно! Написанного пером не вырубишь топором, и за конъюнктурные пошлости надо расплачиваться!) Вполне соглашаясь с Громовым, что оценка Кулешова Лебедевым была не слишком положительной, а чересчур критичной, я не могу согласиться с попыткой реабилитации самой концепции.

«Борьба новаторов с традиционалистами» была придумана не Лебедевым, а возникла на арковских дискуссиях, где Эйзенштейн, Кулешов, Роом, сам Лебедев выступали против Протазанова, Гардина, Сабинского и других режиссеров старшего поколения, имевших еще дореволюционный творческий опыт. За несколько лет до выхода книги Лебедева этой концепции придерживались Н. Иезуитов, Х. Херсонский, И. Соколов. Споры двух генераций мастеров кино, взаимное неприятие, даже неприязнь действительно были, но делать эту неприязнь движущей силой в развитии советского кино — ошибочно. У Лебедева получалось, что Протазанов, Гардин, а с ними и за ними такие мастера, как Чердяков, Ивановский, Райзман, лишь продолжали традиции, которые, если судить строго, дореволюционная русская кинематография за свое десятилетнее существование фактически создать не смогла, не успела.

Стоит посмотреть на живые и посейчас, формально совершенные и актуальные по содержанию фильмы Протазанова, смелые новации «Каторги» Райзмана, «Девушки с далекой реки» Червякова, наконец, осознать значение первого истори-

ческого советского фильма «Дворец и крепость» Ивановского, чтобы увидеть всю необоснованность отказа им в новаторских поисках и находках.

В конце 40-х годов в пылу борьбы с формализмом и низкопоклонством в этих грехах были обвинены многие крупные режиссеры и в их числе Кулешов. Получилось, что новаторы приносили советскому кино лишь вред, а двигали искусство вперед традиционалисты. Попытка выдвинуть Протазанова в лидеры советского кино, сделать правоверным реалистом, выступающим против крикливых формалистов, была сделана М. Алейниковым. Попытка разделить советское кино на два враждующих лагеря привела к полной путанице, в результате которой все мастера (кроме, пожалуй, Всеволода Пудовкина!) были дискредитированы.

В начале 50-х годов редколлегия затеваемых Институтом истории искусств Академии наук СССР «Очерков истории кино СССР» в лице того же Лебедева (искренне старавшегося отмежеваться от разруганной концепции), Ю. Калашникова, Л. Погожевой и автора этих строк пыталась выработать иную концепцию, найти другую движущую силу развития советского кино. Инерция 40-х годов подсказывала: «борьба реализма с формализмом». Но тогда опять получалось, что Протазанов и Гардин, а с ними и Пудовкин побеждали формалистов — Эйзенштейна, Вертова, Кулешова... А куда девать Эрмлера? А Довженко? Шенгелая близок к новаторам, сиречь теперь — к формалистам?

Все мы сходились на том, что с Эйзенштейна, Кулешова, Вертова обвинения в формализме давно пора снять. Но тогда с кем же боролся реализм? С Абрамом Роомом, благо он автор разгромленного «Строгого юноши»? Но «Привидение, которое не возвращается», «Третья Мещанская»?.. И уши «борьбы с формализмом» торчат в трехтомных «Очерках», несмотря на нескрываемую любовь их авторов к Эйзенштейну, Вертову, Кулешову... В стремлении как можно ярче описать творчество любимых мастеров приходилось преодолевать прокрустово ложе надуманной концепции. Становилось очевидно, что историю кино нельзя написать по предвзятой схеме, будь то борьба новаторов с традиционалистами или реалистов с формалистами. Процесс протекал гораздо сложнее: движение искусства было обусловлено стремлением художников правдиво отобразить жизнь, выразить свои мысли о человеке, обществе, прошлом, настоящем и будущем, воздействовать на людей, на общество, на народ. Для столь молодого, лишь начинающего разрабатывать свои выразительные средства искусства, как кино, было характерно желание нащупать, осознать, определить эти средства. И здесь заслуги Кулешова бесспорны, очевидны, значительны.

И хорошо, что Громов последовательно и систематически описывает и объясняет эти заслуги, показывая, как они выковывались в преодолении крайних, поспешных, неточных, а иногда и ошибочных решений. И в этой борьбе за познание возможностей киноискусства, в борьбе за его развитие, за художественный, технический, производственный и педагогический прогресс деятельность Кулешова предстает в ореоле и обаянии подлинного подвига. Неспроста написали Пудовкин, Оболенский, Комаров и Фогель в предисловии к его книге «Искусство кино», что они делают картины, а Кулешов сделал кинематографию. Написано сгоряча, максималистски, вызывающе, но доля истины в этой сакраментальной фразе есть: Кулешов первым из советских кинематографистов начал осмыслять кинематографию. И много преуспел в этом.

И даже в самые тяжелые для Кулешова времена, когда он капитулировал перед враждебной критикой, когда его фильмы не получались и не имели успеха, обаяние учителя и первопроходца не покидало его.

...В 1970 году на страницах «Искусства кино» мне довелось поместить рецензию на документальный фильм о Кулешове, сделанный его учеником — режиссером Семеном Райтбуртом. В ленте было много хорошего: верно отобранные фрагменты из кулешовских картин, добрые высказывания соратников, интересное выступление самого Льва Владимировича. Все это радовало меня и позволяло хвалить картину. Но я назвал свою рецензию «Кулешов достоин большего!» Мне не хватило в фильме решительных слов о значении его работ для мирового киноискусства, для советской художественной культуры, для киноведения. Вплотную подойдя к таким суждениям, Райтбурт все же их не высказал.

В книге Громова хорошо показано, как в последние годы жизни мастера к нему вернулась его слава, росло его признание. Ретроспективы в Москве и Париже, выход книги «50 лет в кино», звания и ордена, наконец — высшая форма почета — речь, открывающая Первый Учредительный съезд кинематографистов СССР!

Взойдя на свое место в истории кино, Кулешов как бы завершил свой жизненный путь. Вскоре мастера не стало. Но признание продолжало расти. Появились яркие статьи С. Юткезича. Вышла книга ранних теоретических и педагогических работ, удачно составленная Александрой Сергеевной и Екатериной Сергеевной Хохловыми, отредактированная и снабженная предисловием Евгения Сергеевича Громова. ВГИК издал исследование А. С. Хохловой о работе Кулешова в хронике.

Выход монографии Громова — значительный этап в исследовании творчества Кулешова, свидетельство роста советского киноведения.

Работа продолжается. Во Всесоюзном научно-исследовательском институте киноискусства составлено и откомментировано трехтомное собрание сочинений Кулешова, включающее все его основные труды, вплоть до знаменитой книги «Основы кинорежиссуры», переведенной на множество языков, давно уже ставшей библиографической редкостью, без которой не может обойтись ни один кинорежиссер и киновед. К сожалению, издательство «Искусство» не торопится с выпуском этого интереснейшего трехтомника...

Хочется верить, что он все же выйдет! Хочется верить также, что фильм Райтбурта будет дополнен, доработан. Или будет создан новый фильм. И разве не увлекательно попробовать в этом фильме повторить ранние эксперименты Кулешова, его «эффект» с крупным планом актера Мозжухина. Или создать несуществующую женщину путем знаменитого монтажного соединения, или «творимый» пейзаж! Или заснять один-два «этюда без пленки», наново разыгранных молодыми киноактерами или студентами ВГИКа. Ведь интересно?

Кулешов твердо стал на свое место. Значит, он должен двигаться. Двигаться вместе с советским киноведением, вместе с мировым искусством.

Р. Юренев

Т. Иванова, В. Неделин. Николай Крючков. М., «Искусство», 1984

Монография о Николае Афанасьевиче Крючкове должна бы появиться давным-давно. Вряд ли кто-либо усомнится в праве Н. Крючкова на подобное издание, как и в том, что писать об актере и человеке его масштаба сложно, хотя и радостно. Ведь он — из когорты, теперь, увы, крепко поредевшей, корифеев экрана, чьи личные судьбы нерасторжимо связаны с судьбами не только искусства, но и страны. Мировоззрение, характер, темперамент актера Н. Крючкова всегда были созвучны требованиям эпохи и в свою очередь оказывали ощутимое влияние на умо-

настроения, взгляды, житейские решения, поступки великого множества влюбленных в него людей. Авторы книги отмечают, что уже в конце 30-х годов «Крючков становится исключительно ярким и как-то особенно родственно импонирующим многомиллионному зрителю истолкователем и воплотителем образа современника. Больше того — героя времени» (с. 43—44).

Изучая кинематографический путь «звезды», всем своим существованием отрицающей «звездный» статус, вероятно, было чрезвычайно трудно не впасть в тон панегирика. Авторы счастливо избежали этой опасности. Они сохраняют необходимую объективность, повествуя о росте в Н. Крючкове актерского самосознания, исследуя процесс постепенного превращения студийца, затем дебютанта Театра рабочей молодежи в самобытного мастера, чьи образные решения и сам диапазон ролей отчетливо свидетельствуют о зрелости и неординарности художественного мышления актера.

Неторопливо и последовательно идут авторы от фильма к фильму, от одной этапной работы к другой. Вместе с тем они фиксируют и неудачи актера, и «проходные», поверхностные роли в иных фильмах, оценивая их как строительный материал, пробу сил, не более. Всему находится должное место в мозаике творческой биографии. Тут и начало кинематографического пути в фильме «Окраина», и эпизодическая роль в «Человеке с ружьем», лейтенант Тарасов из ленты «На границе» и Клим Ярко из романтических, неувядающих «Трактористов», однозначный Степан Кулагин в ходульной «Ночи в сентябре» и забубенная головушка Никита Соколов из знаменитого «Члена правительства», драматическая фигура Трофимова в «Якове Свердлове» и нескладеха Кузьма из фильма «Свинарка и пастух», исполненный огромной внутренней силы образ Сергея Луконина в «Парне из нашего города» и... Перечень работ Н. Крючкова доведен до нынешнего времени. Детально анализируя каждый шаг мастера, Т. Иванова и В. Неделин этот обширный эмпирический материал подвергают и теоретическому осмыслению, пытаясь найти наиболее общую формулу для объяснения актерского феномена Николая Крючкова. Основные разделы книги связаны единой концепцией, которая целиком и полностью — в русле исканий положительного героя экрана.

Но, пожалуй, самые интересные страницы книги посвящены изложению драматических событий, разворачивающихся на съемочной площадке, когда Н. Крючков, вступая в единоборство с недомыслием, косной традицией или вторичностью драматургических решений, являл пример верности жизненной правде.

К разряду неоспоримых достоинств книги следует отнести и то, что сквозь плотную ткань конкретной актерской судьбы просвечивают и судьба самого кинематографа, пути его развития, историческая реальность во всех ее противоречиях и конфликтах, к адекватному отражению которых в своем творчестве всегда стремился Николай Крючков. Потому-то особое уважение вызывают сыгранные им роли Королькова и Тетерина в фильмах Н. Скуйбина «Жестокость» и «Суд»: актер резко расширил границы своего амплуа, мы узнали нового Крючкова — актера, чей дар воистину неисчерпаем.

Предлагая нам оживить в памяти его последние роли, отмечая их философскую направленность, авторы заставляют читателей пожалеть о том, что потенциальные возможности Крючкова все-таки не всегда использовались кинематографом в полном объеме. Ведь хоть «учился он у многих, но по сути своего дарования принадлежит к числу больших русских актеров-самородков. Такие актеры не создаются никакими студиями, мастерскими, школами. Их можно только открывать» (с. 222). Яснее не скажешь!

Конечно, есть в книге положения, с которыми трудно согласиться, но, думается, они скорее — производное от любви авторов к своему герою, нежели устоявшаяся точка зрения. Так, слишком категоричной кажется прямолинейно негативная оценка личности Бузыкина в сравнении с дядей Колей — Крючковым в «Осеннем марафоне». Наивны сетования авторов по поводу того, что имена актеров звучат сегодня громче имен их персонажей, чего не было, скажем, лет пятьдесят назад. Это нормально — ведь резко изменились и поэтика кинематографа, и уровень просвещенности зрительской аудитории, чья новая логика проиллюстрирована примером самого Крючкова, давно заслонившего своим именем популярные имена собственных экранных воплощений. Впрочем, эти и другие авторские просчеты не портят общего впечатления от книги, сочетающей корректность научных доказательств с почти беллетристической занимательностью, изяществом и доступностью стиля.

В. Барановский
Одесса

Ю. Тюрин. Кинематограф Василия Шукшина. М., «Искусство», 1984

Стремление раскрыть жизнь народа, увидев человека таким, какой он есть, человека рядом с собою, — быть может, самое трудное и самое великое в искусстве. Шукшин во всех созданиях своих, даже в тех, которые не успел довести до конца, дописать, доделать, отобразил эпоху нового бытия народа, очень требовательного к духовному существованию своему, к человечности подлинной, к взаимосвязям искренним и неподдельным.

Это и есть наиглавнейшая суть Шукшина-художника, которая требует в постижении его наследия сердечного и серьезного понимания.

Именно таким чутким и неравнодушным, глубоким пониманием своеобразия Шукшина пронизана книга Юрия Тюрина, явно выходящая за рамки разговора только о кинематографе Шукшина. Главное, что привлекает в серьезном и детальном исследовании, — это полный отказ от внешнего наукообразия, которым, что греха таить, довольно-таки часто прикрывается отсутствие живой мысли, личностного, душевного отношения к «предмету исследования», из-за чего иные книги частенько пылятся и стареют на полках... То, что написал горячо и ярко Ю. Тюрин, читается с интересом. Может быть, с чем-то читатели поспорят — хотя, думаю, большинство будет благодарно автору, ведь творчество Шукшина увидено и осмыслено как явление, целиком отвечающее современным задачам и интересам общества.

Автор позволяет нам увидеть, более того, ощутить самобытное, редкостно быстрое художническое созревание, становление и утверждение деревенского парня, принесшего во ВГИК прежде всего душевную зрелость и нравственную силу, метко обозначенные С. Ф. Бондарчуком как первородство (с. 57). Анализ творчества и личности Шукшина, который не только не хочет, но и не умеет быть «модным» и «престижным», собственно, и есть главная цель Ю. Тюрина. Силу подлинной народности раскрывает, исследуя работы художника, автор книги.

В то же время Ю. Тюрин показывает, что серьезное образование, полученное Шукшиным во ВГИКе, упорная учеба, да и вся вообще вгиковская жизнь с ее требованиями, новыми впечатлениями, были глубинным приятием всего значительного в современной кинокультуре. Детальное исследование вгиковского периода — интереснейший раздел книги. Он

позволяет увидеть и понять, как шло формирование будущего режиссера, актера, писателя.

Среди многих новых материалов Ю. Тюрин цитирует строки из письма Шукшина к двоюродному брату Ивану Попову: «Наверное, только искусству до человека есть дело. Ведь люди должны быть добрыми. Кто же научит их этому, кроме искусства? Кто расскажет, что простой, добрый человек сам по себе интересен?» (с. 60). Думаю, прав автор, считая, что эта мысль Шукшина пронизывает почти все его творчество. Я бы, впрочем, сказала то же самое без всякого «почти». На мой взгляд, постулат «простого доброго человека» полностью сохраняется даже в «Степане Разине». Степан Разин, я думаю, несет у Шукшина идею глубинной народной доброты, как никто другой. Доброты особенной, чаще всего интимной, почти скрытой, как у самого писателя. И все равно существующей как основа творчества самого художника.

Что-то именно от Степана Разина проглядывало для меня в Лопахине, солдате Великой Отечественной, когда Бондарчук и Юсов снимали Шукшина крупным планом. Это была значительная, насыщенная высоким смыслом съемка! Я вспомнила ее, читая и перечитывая страницы книги Ю. Тюрина, где он скорбно, но с той же исследовательской глубиной анализирует работу актера в его последний съемочный день...

Степан Разин — далекий брат Лопахина. Это — угадывалось.

Ю. Тюрин точно и доказательно пишет о том, что Шукшин всегда и во всем исходил из правды человеческих характеров. Из их внутренней, душевной сути. Эта высочайшая нота человечности, которую подделать в настоящем искусстве невозможно, и сделала Шукшина художником неповторимым.

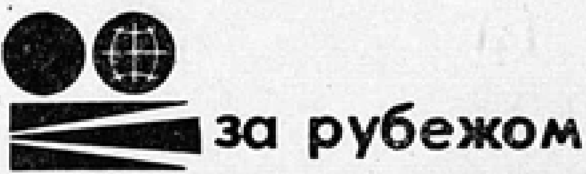
Монография Ю. Тюрина — из тех нужных, талантливых книг, которые всерьез говорят об активной жизни наследия Шукшина в нашем современном искусстве.

Н. Толченова

Исправление ошибки

В № 7 журнала «Искусство кино» в статье «Талант, мировоззрение, личность» С. А. Герасимова по недосмотру редакции была опущена фамилия соавтора публикации — ректора ВГИКа В. Н. Ждана.

Редакция журнала приносит извинения авторам статьи.



HUNGAROFILM

В коллаже использована афиша венгерского фильма «Красная графиня»

Потсдамские встречи

Н. Игнатьева

В историческом месте — в зале замка Цецилиенгоф, где сорок лет назад проходили заседания Потсдамской конференции, собрались работники кино и телевидения восьми социалистических государств и прогрессивные деятели искусства из Западной Европы. Несколькими днями раньше отмечался великий праздник Победы — по случаю ее сорокалетия и встретились на семинаре «Антифашизм — освобождение — борьба за мир» кинематографисты разных стран. В последний день встречи они приняли обращение ко всем деятелям кино и телевидения с призывом активно участвовать средствами искусства в борьбе против любых форм проявления фашистской идеологии, против агрессии империализма и политики развязывания новой войны, против расизма и геноцида.

Открывая семинар, президент Союза работников кино и телевидения ГДР Лотар Беллаг отметил серьезный вклад кинематографистов в борьбу с нацизмом, с агрессивными силами реакции и милитаризма и подчеркнул, сколь многое еще предстоит сделать для торжества мирной и счастливой жизни на Земле. Подводя итоги встречи, секретарь правления Союза кинематографистов СССР Александр Караганов также говорил о роли, отведенной экранному искусству в благородном деле утверждения высоких общечеловеческих ценностей, в содействии политике, которая направлена на устранение военной угрозы. Он подчеркнул, насколько важна эта миссия искусства сегодня, когда так необходимо противопоставить попыткам «загрязнения душ» иную идеологию, последовательно утверждающую в людях, особенно в молодежи, дух антифашизма и антимилитаризма.

То был заключительный день работы семинара. А до него состоялись просмотры фильмов, дискуссии, собеседования. Продолжая традиции, заложенные предыдущими международными встречами в Волгограде, Веймаре, Ростове-на-Дону, кинематографисты вели разговор о современном воплощении антивоенной, антифашистской темы на экране, о том, какие пути сегодня могут стать здесь наиболее плодотворными, что ведет к созданию произведений истинно актуальных, действенных, а что затрудняет, ослабляет контакты фильма со зрителем и порой даже вовсе сводит на нет благородные в своей основе устремления авторов.

Непосредственным толчком к дискуссии, естественно, послужила показанная на семинаре программа картин СССР, ГДР, Вьетнама, Польши, Чехословакии, Болгарии, Венгрии, Румынии, Великобритании. Ее единодушно признанными лидерами стали документальные фильмы «Год 1945» (сценарий и режиссура Карла Гасса, ГДР) и «Тогда, в сорок пятом...» (сценарий Бориса Добродеева и Николая Шишлина, режиссер Юрий Занин, СССР). Они близко соприкасаются, эти ленты. Кто-то из выступавших сказал, что их хочется рассматривать как одну картину. И в самом деле, «Тогда, в сорок пятом...» может служить как бы продолжением фильма «Год 1945» — и по хронологии событий, и по развитию мысли, получившей начало в ленте Гасса. «Год 1945» показывает последние 128 дней войны на территории Германии и первые дни мира. «Тогда, в сорок пятом...» начинается на следующий день после Победы, хотя всем своим содержанием картина крепко связана с днями боев и сражений. И пусть первый фильм, прослеживая ход истории, исследует то, как германский обыватель превращался в фашиста, исследует природу безумия, охватившего нацию, а второй рассказывает о начале новой жизни в Восточной зоне послевоенной Германии, картины эти близки по своим идеям: обе обличают

фашизм, его разрушительную силу, обе напоминают о наглядных проявлениях пролетарского интернационализма в первые же дни мира, о высоте гуманного чувства, проявленного воинами Советской Армии к населению поверженной Германии.

Фильм Карла Гасса основан на хроникальном материале. Но режиссер не просто выстраивает цепь убедительных, ярких фактов. Их глубокое осмысление придает документу новое качество — на экране рождается образ.

...Январь 1945-го. Война вернулась туда, откуда начинался нацистский марш по Европе. Судьба страны, кажется, решена. Но нет, формируются новые отряды фольксштурма — из стариков и юнцов, население сдает одежду, обувь — фронту, все еще веря, что это поможет «борьбе за Германию, за будущее...».

...Март 1945-го. Советская Армия стремительно продвигается вперед. Исход войны близок. А в огромном зале, до отказа заполненном людьми, под аплодисменты, под истошные крики «Зиг-хайль!» Геббельс произносит свою речь. «Вдохновенные» взгляды офицеров, восторженные лица женщин... Подчеркнем: все это происходит в марте, всего за полтора-два месяца до окончательного разгрома германского фашизма.

Не отсюда ли, вот из такого же зала, крупным планом показанный ранее в кадре гитлеровский офицер — сама одержимость, необузданная агрессивность,— с упоением повествующий о своих «доблестях»? Жуткие сумасшедшие глаза, узкий рот в кривой улыбке...

И плачущие сейчас перед советскими солдатами мальчишки в фашистской форме — их так

«Год 1945», режиссер Карл Гасс





«Год 1945», режиссер Карл Гасс

же оболванивали громкими словами о всемогуществе «великой империи», обманывали лживыми посулами. Как победоносно маршировали они недавно перед своим фюрером и как жалко размазывают теперь слезы по грязным лицам!..

Фильм безотказно воздействует своей жесткой правдой. Его создатели не избегают предельной остроты факта, резких вспышек контраста. Они по-настоящему честны в своем рассказе. Хотя, как правильно заметил советский режиссер Сергей Герасимов, наверное, не так-то легко было оставить в кадре надпись: «Здесь начинается проклятая Германия». И, добавим, беспощадно столкнуть в монтаже столь противостоящие по атмосфере, по настроению сцены: жители Веймара, еще не ведающие, что предстоит им увидеть, безмятежно направляющиеся по приказу командования английской оккупационной зоны в Бухенвальд, и они же, уже увидевшие свежие следы чудовищных злодеяний фашизма, потрясенные страшным зрелищем.

«Год 1945» не просто информирует, восстанавливает истинную картину прошлого, он продвигает дальше — к тем размышлениям, которые сопряжены и с исторической памятью, и с настоятельными требованиями сегодняшнего дня. Конкретика документа выводит на просторы широких обобщений.

Гитлеровцы заявляли: «Мы хотим тотальной войны!» А на экране разрушенный Рур, руины Дрездена, развалины берлинских улиц.

Они стремились к завоеванию необъятного «жизненного пространства», а теперь, в апреле сорок пятого, вся территория, еще контролируемая гитлеровцами, измеряется кусочком в двадцать пять квадратных километров.

Они кричали о «тысячелетнем рейхе» — история уготовила им иной, скорый и бесславный, конец: сжигаются вместе с убитыми овчарками трупы Гитлера и Евы Браун, кончают самоубийством Геббельс и его жена, предварительно отравив собственных детей...

Картина заставляет не только смотреть — заставляет думать, сопоставляя факты, извлекая из них суть явлений. Порой, может быть, она не столько одаряет новым знанием, столь-

ко притягивает силой художественной логики, четкостью и убедительностью последовательно выраженной концепции.

«С помощью этого фильма, — говорил на дискуссии Карл Гасс, — мы создали кусочек исторического сознания». Заявление это имеет под собой реальную почву. Не случайна ссылка того же Гасса на реакцию шестнадцатилетнего немецкого юноши, посмотревшего «Год 1945». После просмотра тот сказал, что его очень взволновала надпись в кадре: «Здесь начинается проклятая Германия»: «Ведь я связан с этим, хотя и не слышал ни единого выстрела... Да, я связан, я принадлежу к своему народу, и я отвечаю вместе с ним за его историю».

Примечательное высказывание! Как красноречиво говорит оно о воздействии произведения, умеющего вступать в диалог со зрителями, способного убеждать. В картине «Тогда, в сорок пятом...»[1], где кадры старой хроники сочетаются с воспоминаниями о событиях сорокалетней давности, которыми делятся с экрана видавшие виды седые люди — бывшие военные коменданты, представители советской военной администрации, принявшие на себя нелегкую долю в строительстве новой, демократической Германии, такой убеждающей силой стал удивительный психологический эффект фильма. Эффект, высекаемый из контрастного противостояния: неизмеримого горя и зла, что принес нашей стране фашизм, и того огромного великодушия, той заботы о немецком населении, какие проявил народ-победитель. Именно здесь контрапункт произведения, в котором опять же честно, без прикрашивания и упрощений показан нравственный подвиг людей, сумевших преодолеть, казалось бы, непреодолимый барьер внутреннего сознания. Ведь, как признается в фильме подполковник Малец, «страшная ненависть была, оправданная ненависть... А потом уже трудно было, психологически трудно... надо было разворачиваться на сто восемьдесят градусов».

...Походная кухня на перекрестке разбитых берлинских улиц и очередь к ней — люди с мисками, кастрюлями, бидончиками. Так хорошо знакомая по документальным да и некоторым игровым лентам сцена обретает здесь, в фильме «Тогда, в сорок пятом...», более глубокий смысл. Особенно когда рядом всплывает в памяти сходный кадр из картины, сделанной Гассом: немецкая девочка ест из одного котелка с советским солдатом.

И в документальной хронике венгерских кинематографистов «Освобождение Венгрии» нашла отражение эта тема: варварство германских фашистов и человечность Советской Армии. Если Гитлер настаивал на приказе во что бы то ни стало, любой ценой удерживать Будапешт, то советские воины рисковали собственной жизнью, чтобы прекратить уже бессмысленное сопротивление, уменьшить число жертв.

В нынешней тревожной международной обстановке, подчеркивали участники дискуссии, названные документальные фильмы приобретают особое значение. Как и, скажем, болгарская лента «На голубом Дунае», переносящая зрителей в Австрию — сначала в бывший фашистский концлагерь Маутхаузен, а потом в туристское местечко, где находится единственный в своем роде так называемый «Вермахтмузей». Оказывается, возможно сегодня такое соседство — свидетельство преступлений фашизма и своеобразный ему памятник! Смотри и задумайся! — призывает фильм.

Задуматься по другому поводу заставляет и лента ГДР «Следы одного пожара». Фашизм может, должен быть показан и вне рамок войны, говорил в своем выступлении польский режиссер Влодзимеж Хаупе. «Следы одного пожара» — фильм о чудовищной акции

[1] Статью А. Кривицкого об этом фильме см. в «Искусстве кино», 1985, № 5.

гитлеровцев 10 мая 1933 года, которая послужила толчком к попытке фашистов уничтожить мировые духовные ценности и традиции. Речь идет о сожжении книг. Летят в огонь произведения Маркса, Энгельса, Генриха и Томаса Маннов, Иоганнеса Бехера, Горького... «Почему жгли книги?» — задается с экрана вопрос. А в ответ звучит: «У них не было веских аргументов в оправдание своих действий, и они стремились уничтожить не только марксистский — вообще гуманистический дух». Пламя, сжигающее великие творения, выжигало и души, люди превращались в послушных марионеток. Вот она — вакханалия роботов: огромная манифестация во славу нацизма. Этот поток мракобесия сметал завоевания культуры, уничтожал духовные богатства.

Документальные фильмы ярко высветили уроки прошлого. Этот акцент на материале историческом в немалой степени правомерен в программе, связанной с сороковой годовщиной Победы над гитлеровским фашизмом. И все-таки битвы нашего времени, современность с ее накаленной международной обстановкой, чреватой вселенской катастрофой, повсеместная борьба народов за мир на Земле против угрозы атомной войны требовали, наверное, большего к себе внимания. По существу, только один фильм — «Сохраните дух Гринэма», снятый студентками Национального киноинститута Великобритании, впрямую повествовал о событиях дня нынешнего.

Лента рассказывает о движении английских женщин, установивших блокаду военной базы в Гринэм-Коммон. Тридцать тысяч человек, среди которых и пожилые, пережившие две войны женщины, и совсем молодые девушки, объединились в демонстрации народной воли, воли к миру. Это не только борьба против американских ракет в Великобритании, но и борьба против тех реакционных сил, которые поддерживают агрессивные акции.

Фильм сделан в форме репортажа. Камера останавливает взгляд то на проволочной сетке, на которой укреплены изображения голубей, детские рисунки, плакаты, просто надписи «Мир!», то на легких палатках, сотрясаемых порывами ветра, то на кострах, где женщины готовят себе пищу. Повседневный быт лагеря. Разные, очень разные лица. И — общий дух непримиримости, борьбы. Улюлюканьем встречает толпа следующую на базу колонну автомашин, встают мощной стеной люди, и звучит песня-вызов, песня-протест. Здесь, в этих рядах, справедливая сила, недаром нелегко справиться с ними полицейским отрядам. «Вы на стороне смерти или жизни — это единственное решение, которое вы, парни, должны принять»,— обращаются женщины к молоденьким полисменам...

Известный режиссер Стэнли Формен, представляя фильм, говорил о том, какую огромную роль в борьбе за мир играет это женское движение. Авторы начинали делать свой фильм на первом курсе. Две девушки-студентки — девятнадцати и двадцати лет — пробыли в лагере не одну неделю, как предполагалось, а семь месяцев. К концу своего пребывания они фактически стали участницами движения.

В ходе дискуссии ораторы отдавали должное благородству устремлений авторов картины и в то же время указывали на ее недостатки. Ленте не хватает чисто профессиональных качеств, прежде всего — в драматургии. Не до конца порой можно понять иных женщин, показанных на экране, не всегда соглашаешься с некоторыми формами их протеста. Почему они так изолированны, так решительно отделились от мужчин, не допускают к себе на съемки профессиональных операторов — нам не объясняют...

Как бы отвечая на некоторые из этих вопросов, Стэнли Формен сказал, что в Англии снять профессиональную ленту об этих событиях было невозможно. К тому же жительницы Гринэма, хорошо зная нравы буржуазного обще-

ства, не доверяли операторам-профессионалам. С. Формен подчеркнул: картина имеет серьезное значение прежде всего потому, что ее авторам удалось передать чувство достоинства, отваги участниц сопротивления в Гринэме. Чувство единства в борьбе за мир.

В целом документальная программа оказалась значительнее программы игровых фильмов. Хотя такие картины, как «Отряд» (СССР) [2], «Открытка из путешествия» (Польша), «Кукушка в темном лесу» (ЧССР — Польша), «Наказание» (Вьетнам), бесспорно заслуживают внимания. Разные по своей художественной манере, по уровню воплощения материала, они объединяются четко заявленной темой роста самосознания. Фильмы эти так или иначе прослеживают процессы, происходящие внутри человека, пусть развитие действия, скажем, в «Отряде» предопределяется событиями внешними, а в «Кукушке...» немаловажную роль играют чисто сюжетные ходы.

Рассказывая историю девочки из Богемии, увезенной в Германию,— ее физические данные на редкость отвечают фашистскому идеалу «арийской расы»,— авторы картины «Кукушка...» (сценарий Владимира Кёрнера, режиссер Антонин Москалик), на мой взгляд, порой несколько обнаженными средствами стремятся показать попытку уничтожить в ребенке национальные корни, перестроить его мышление, подчинить чужой воле. В художественном решении этой коллизии есть некоторая прямолинейность, нажим, порой издержки вкуса. Но в

[2] См. статью Н. Савицкого о фильме («Искусство кино», 1985, № 8).

«Тогда, в сорок пятом...», режиссер Юрий Занин





«Тогда, в сорок пятом...», режиссер Юрий Занин

том, как сопротивляется упорной попытке юная героиня фильма, как протестует всем своим существом против насилия, как не просто сохраняется в девочке, развивается, укрупняется личность, — в этом авторы ленты, безусловно, преуспели. Здесь фильм правдив и точен.

Так же точны в показе душевных движений и метаний главного персонажа «Наказания» (сценарий Нгуена Мин Тау и Хай Ниня, режиссер Бах Дип) лучшие сцены этой картины. Может быть, в целом эстетика фильма несколько архаична, схематичны отдельные эпизоды, однако вьетнамские кинематографисты были поддержаны в стремлении к психологической разработке образов, в желании глубже проникнуть в существо поднимаемых ими вопросов. Тем более что содержание картины, действие которой относится к последней фазе народно-освободительной борьбы во Вьетнаме и касается судеб двух южновьетнамских коллаборационистов, участвовавших в военных преступлениях, связано с действительно сложными политическими и нравственными проблемами, требовавшими от экрана серьезного подхода, внимательного психологического анализа.

Нередко еще бывает, что понятие «фашизм» остается лишь словом, произносимым с экрана. Материал фильма оказывается не способным раскрыть явление в его страшной, античеловечной сути. Польский фильм «Открытка из путешествия» (сценарий и постановка Вальдемара Дзики) великолепно справляется с этой задачей. Режиссер вместе с оператором Витом Донбалом выбирают те кинематографические средства, которые наиболее выразительно показывают фашизм через душевную и духовную детонацию героя. Наверное, поэтому лента столь эмоциональна, держит в таком напряженном внимании к происходящему. Между тем она вовсе не богата событиями, более того, ограничена скорее ожиданием их: юрист крупной фирмы, вынужденный работать в еврейском гетто уборщиком улиц, вот-вот получит вызов на отправку в концлагерь. Иначе говоря — живет в преддверии своего смертного приговора. Но **к а к** проживает он эти дни и часы! Создавая с помощью удивительной ра-

боты со светом, со звуком атмосферу гнетущего мрака, ужаса, натянутой, готовой лопнуть струны, создатели фильма показывают человека, шаг за шагом преодолевающего страх, готовящего себя к трагическому повороту судьбы. Участь его предопределена, он обложен со всех сторон, но не опускает руки. Как и не соглашается на сомнительные компромиссы. Он — Человек и в самых тяжких обстоятельствах хочет сохранить человеческое достоинство. Внешне скупой рисунок роли артист Владислав Ковальский наполняет глубоким содержанием, и лента, по всем своим признакам камерная, раздвигает эти рамки, выводит зрителя на путь широких обобщений.

Пишу о польской картине и перебрасываюсь мыслью к фильмам Конрада Вольфа, показанным на вечерах памяти этого замечательного художника-антифашиста (они были включены в программу Потсдамского семинара), — «Лисси» и «Мне было девятнадцать». С какой результативностью и сегодня выполняют эти картины трудную, но благороднейшую задачу социального исследования, портретирования, художественной реконструкции явлений истории! Как рельефно сквозь частную судьбу одной семьи проступает в «Лисси» целая эпоха — Германия начала 30-х годов, зарождение нацизма и его разгул, его тлетворное воздействие на обывателя. И как много вобрал в себя фильм «Мне было девятнадцать», где сокровенная лирическая исповедь автора, вернувшегося на родину в мае 1945-го в шинели офицера Советской Армии, оборачивается созданием образа времени, увиденного в неожиданных контрастах и реальных противоречиях, образа, дающего толчок к самым широким размышлениям о судьбах поколения, воевавшего с фашизмом, о поисках себя в сложном мире, о преступлениях нацистов и гуманизме советских воинов.

В семинаре участвовали не только фильмы Конрада Вольфа, участвовал он сам — своим страстным словом художника, публициста, которое и ныне на редкость современно, исполнено истинно гражданского пафоса.

В магнитофонной записи звучала его речь, которую, думаю, я зафиксировала достаточно точно: «Война началась не в сентябре 1939-го и не 22 июня 1941-го, а в 1935 году — в расцвет фашизма. И делалось это у всех на глазах, открыто. Это должно прозвучать предупреждением... Сегодня, в век столь массовых коммуникаций, способности манипулирования... требуется, чтобы люди могли защититься от манипуляций — в силу знания, знания, знания. Используем ли мы эти возможности?»

Вопрос, применительно к сегодняшней продукции кино и телевидения, собственно, и был в центре дискуссии, участники которой сосредоточили внимание прежде всего на проблеме «кино и зритель», на характере современных взаимоотношений экрана и аудитории, на тех первостепенных задачах, какие надо решать художникам, чтобы добиться максимальной отдачи фильма о войне, антифашистского фильма.

Уже двадцать лет я занимаюсь военной темой в кино, говорил советский режиссер Виктор Дашук, и все это время спрашиваю себя: а способно ли искусство рассказать о трагедии войны? К сожалению, не всегда, и мы сами в этом повинны. Потому что нельзя о войне делать фильмы «на среднем уровне», здесь нужна только высокая точка отсчета. Как показать истинное лицо войны, продолжал оратор, надо ли бояться жестокой ее правды, ее трагического лика? Не секрет, что некоторые попытки сурового, жесткого изображения вызывали резкую критику, неприятие: мол, зачем травмировать нынешнее поколение... Хотелось бы напомнить в этой связи высказывание Роберто Росселлини в ответ на критику сцен пыток в фильме «Рим — открытый город»: «Если у человека было мужество вынести это, так имейте силы посмотреть на это».

Позицию В. Дашука поддержал С. Герасимов. О молодом зрителе часто проявляют чрезмерную заботу — не потревожим ли мы его нервную структуру? Подобные суждения приходится слышать. Но надо ли кормить молодежь только сладкими лекарствами? Показать чудовищную жестокость, которую творили люди,— это обязательно, это необходимо.

Разве не подтверждением такой точки зрения служит уже упомянутая ссылка Гасса на реакцию молодых зрителей, посмотревших его фильм?

Но надо признаться, что появилась молодежь, которая не так хорошо смотрит военные фильмы, как предыдущие поколения. Чем завоевать этого зрителя, как решать сегодня антивоенную, антифашистскую тему, чтобы картины по-настоящему привлекали, волновали молодежь? Не ощущается ли в современном игровом кино, с одной стороны, некоторая исчерпанность материала, а с другой — недостаточная историчность мышления? Эти и многие аналогичные вопросы были подняты в выступлениях Маргит Фосс (ГДР), Неды Станимировой (Болгария), Эрнста Штрица (Чехословакия), Гюнтера Дикса (ФРГ) и других ораторов.

Наверное, главное сейчас в кинематографе, подчеркнул Александр Караганов, это объяснить человека и через него — ход истории. Объяснить многомерно, с точки зрения социального и нравственного развития, в движении, в достоинствах и слабостях. Причем очень важно для нас — помочь сберечь нравственные уроки войны, перенести многое из того, что было тогда нормой поведения,— в современность. Делая фильм о войне, художник должен тем самым делать фильм и о мире, диалектически соединяя воинственность солдата, который пришел в сорок пятом в Берлин, с его абсолютным миролюбием: он воевал, если вспомнить Твардовского, «ради жизни на земле».

Всемерно поддерживать политику разрядки и доброго сотрудничества, советские мирные инициативы, способствовать еще более массовым выступлениям народов за сохранение мира — на этом следует сконцентрировать главные усилия прогрессивным художникам, которым дороги судьбы нашей планеты. Здесь не может быть места никаким отступлениям, компромиссам. Вот почему так, мягко говоря, странно — на это обратили внимание участники дискуссии — выглядели кадры документального румынского фильма «Человеческий мир», где смертоносное оружие стран НАТО показано в монтажном стыке с оружием стран Варшавского договора — получается, будто они в равной степени представляют угрозу миру... Хотелось бы думать, что это досадный просчет авторов ленты.

Уроки прошлого не утратили своего значения. Еще не раз кинематографисты будут обращаться к минувшей войне. Ко всему, что с нею связано. Однако борьба против неонацизма в нынешнем мире, отпор агрессивным намерениям реваншистских кругов — задача первостепенной важности, тем паче, что здесь кинематограф не может пока похвастаться крупными удачами: по сути, перед нами почти не возделанная искусством киноцелина...

В одной из картин потсдамской программы звучат такие слова: «Сорок лет мы живем в мире — разве это мало?»

Это не мало, но этого недостаточно: мир на Земле должен быть вечным. Укреплять эту мысль в сознании людей — долг прогрессивного кинематографа.

Грани истории и современности

Заметки о XVII Венгерском национальном киносмотре

Владимир Заика

Кинопроцесс, как и всякий живой, развивающийся организм, не знает остановок, как не знает остановок и процесс познания жизни, художественного осмысления современности и ее истоков. Однако в кинематографической жизни есть мгновения, когда появляется возможность окинуть взглядом определенный отрезок истории кино, — это национальные фестивали. Конечно же, по результатам одного киносмотра нельзя судить обо всех характерных тенденциях и явлениях в кинематографе той или иной страны. Но ведь не стоит, наверное, и упускать случай за какой-то десяток фестивальных дней познакомиться с обширной программой фильмов, появившихся на протяжении кинематографического года. Ибо, взятые в своей совокупности, они вовсе не составляют просто арифметическую сумму...

Семнадцатый по счету венгерский национальный киносмотр, который отныне всегда будет проводиться в Будапеште (а не в разных городах страны, как раньше), состоялся в канун сороколетия Победы над фашизмом. На проходившей в рамках фестиваля дискуссии, о которой мы будем неоднократно упоминать, подчеркивалось, что в программе смотра на первый план выдвинулись фильмы исторические. И это не случайно: острые проблемы современности, сложное историческое время, в которое мы живем, сорок лет борьбы прогрессивных сил человечества во главе со странами социалистического содружества за сохранение мира на земле вызывают потребность оглянуться на пройденный исторический путь, по-

«Красная графиня», режиссер Андраш Ковач



смотреть сквозь призму истории на нынешние проблемы, нащупывая пути их решения.

Фестиваль открылся картиной «Красная графиня» выдающегося мастера венгерского кино Андраша Ковача, который поставил перед собой задачу архитрудную — рассказать об одном из самых сложных периодов национальной истории: о времени первой мировой войны и последовавших за ней революционных событиях в Венгрии.

Обращение Ковача к неоднозначной, не лишенной противоречивых черт фигуре Михая Каройи не было неожиданным. Десять с лишним лет назад режиссер сделал для телевидения фильм, в который вошли интервью с вдовой Каройи, — «Вместе с Михаем Каройи». Ныне Ковач ведет рассказ о героях той ленты средствами игрового кино.

О всяком выдающемся политике обычно известно многое. Аристократ по происхождению, граф Михай Каройи в 30 лет был избран в парламент, в 1918 году после победы буржуазно-демократической революции в Венгрии возглавил правительство, вскоре стал президентом страны, а незадолго до падения Венгерской советской республики эмигрировал за границу, где позднее выступал против фашистского режима Хорти, участвовал в антивоенном движении. В 1946 году он вернулся на родину, представлял интересы Венгерской Народной Республики во Франции в качестве посланника. Умер в Париже. Прах Михая Каройи покоится в Будапеште...

Таковы главные этапы незаурядной биографии этого человека, оставившего заметный след в истории своей страны. Однако ни жанр исторической эпопеи, ни каноны биографического фильма не привлекли Ковача: исследуя внутренний мир своего героя, он сделал попытку разобраться не столько в диалектике истории, сколько в диалектике души яркой личности политического деятеля крупного масштаба. И художественный ход он выбрал неожиданный: взглянуть на Каройи и его эпоху через историю романтической любви своего героя к Катинке Андрашши, аристократке, которую народ назвал «красной графиней». (Уже после премьеры фильма Андрашши скончалась в Париже в весьма преклонном возрасте.) В картине подробно прослеживается процесс выламывания аристократки из фамильной, классовой среды под напором грозных исторических событий. Режиссер, он же автор сценария, далек от того, чтобы идеализировать метания юной графини; но даже в наивных ее порывах сделаться то бухгалтером, то летчиком ощущается неумолимый ход времени, когда истекали последние часы праздного класса.

Начало империалистической бойни в 1914 году смело иллюзии тех, кто надеялся отсидеться в своих родовых замках и поместьях, переждать «неудобные времена». И закономерно, что во второй серии ленты режиссер полностью сосредоточивается на Каройи, на его политической борьбе и мучительном пути осознания роли народных масс в истории, объективной исторической необходимости Великого Октября. Но именно во второй серии с особой ясностью обнаружились просчеты, порожденные углом зрения, выбранным художником. Эпоха, грозная эпоха социальных бурь и потрясений, оказывается по своему содержанию шире и глубже истории личных взаимоотношений героев. Временна́я дистанция окрашивает иронией эпизоды, где Катинка пытается установить «равноправные» отношения с горничной, шьет себе «комиссарскую» куртку по последней моде... Чувство историзма побуждает Ковача главное внимание уделить политическим проблемам времени, но при этом кое-где возникает скороговорка, рождается сожаление по поводу того, что первая половина картины почти целиком отдана повествованию о любви Михая и Катинки.

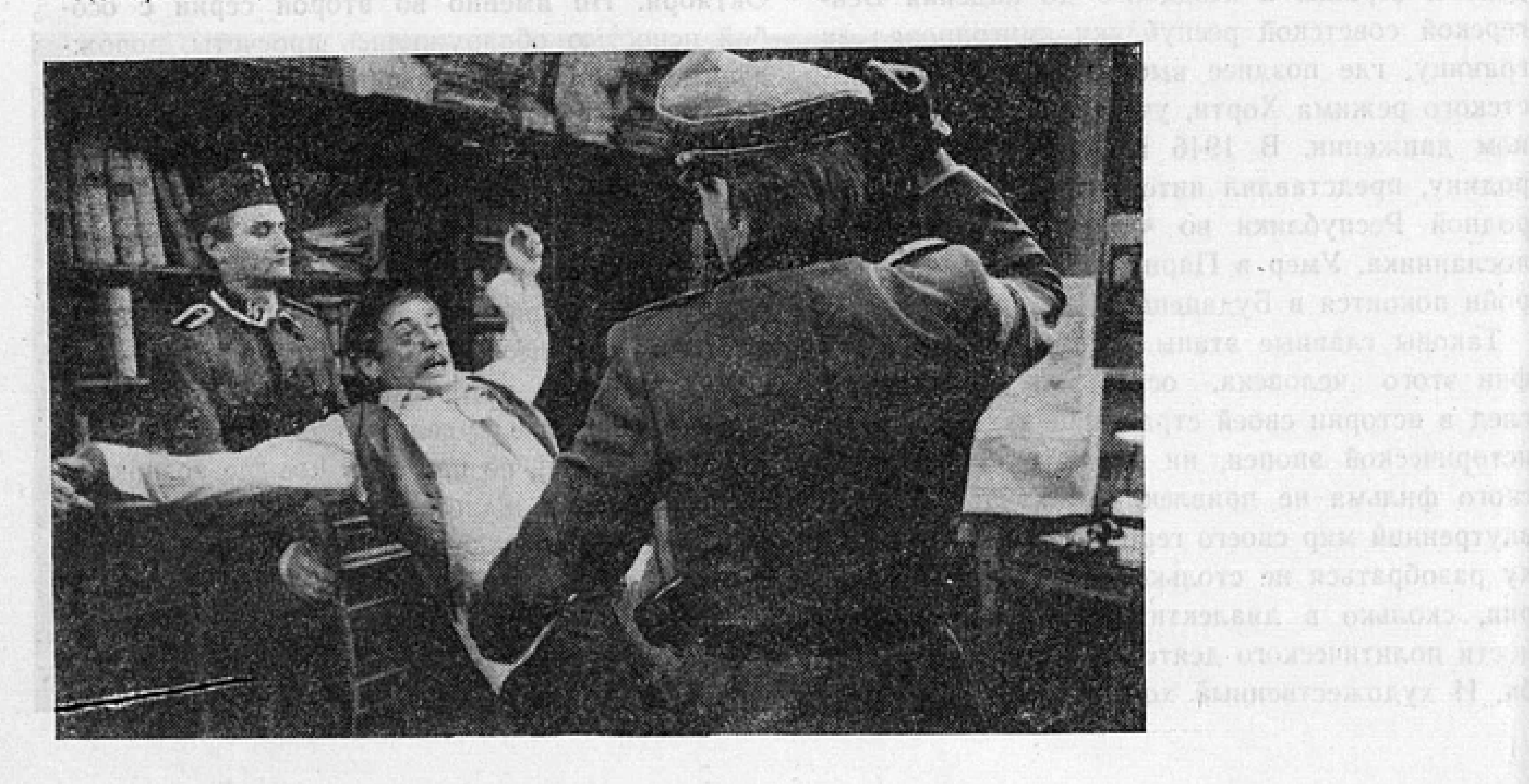
В одной из бесед Андраш Ковач говорил, что в работе над фильмом им руководило не

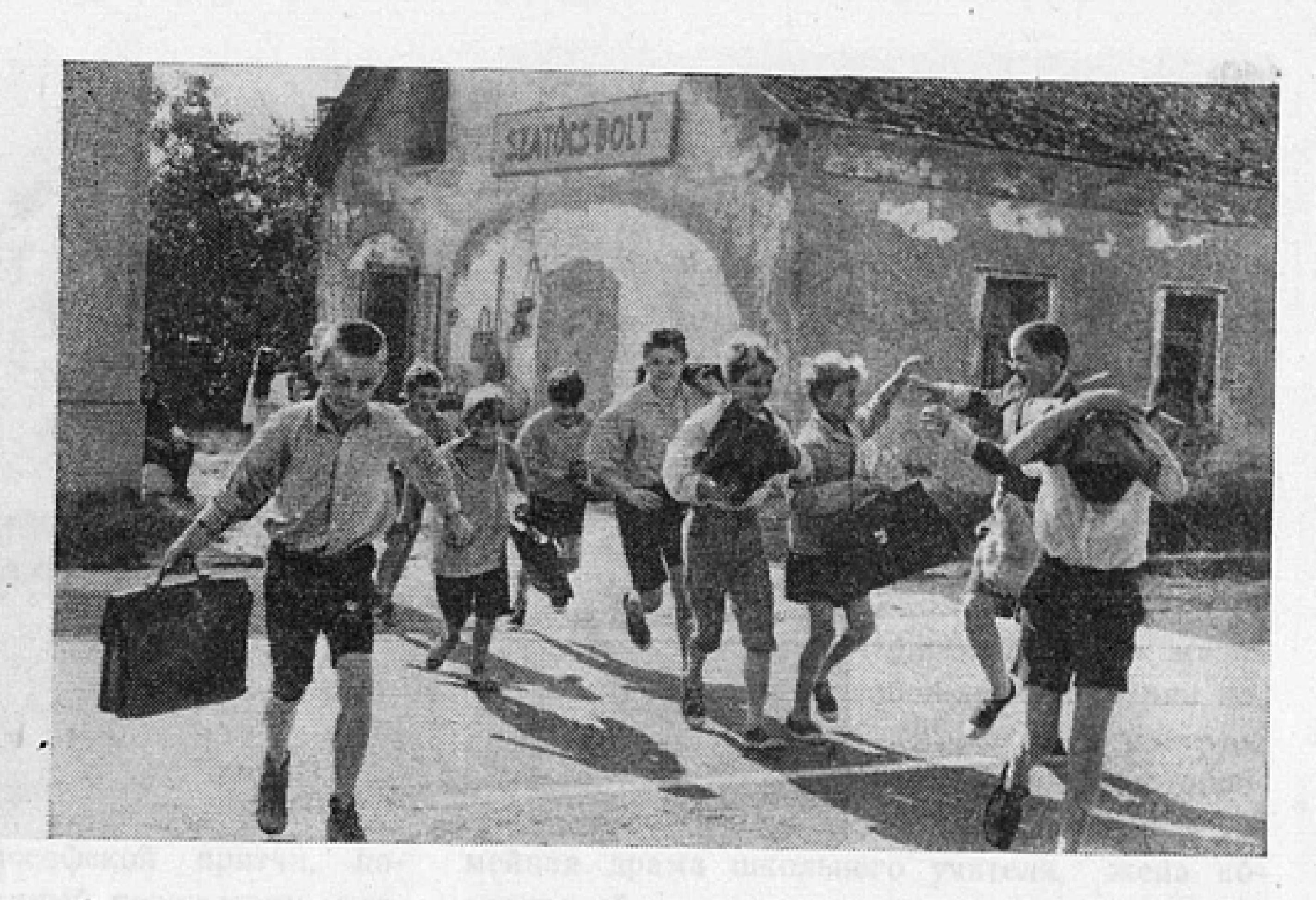
только стремление воссоздать образ Каройи: художника волновала проблема взаимоотношений личности и истории, соответствия действий человека объективному смыслу исторического процесса. Подобные вопросы не теряют своей актуальности, что и делает фильм «Красная графиня», несмотря на известные издержки, значительным событием в сегодняшнем венгерском киноискусстве.

Эпохе, предшествовавшей первой мировой войне, посвящен фильм другого видного мастера венгерского кино Иштвана Сабо «Полковник Редль». История мальчишки из семьи железнодорожника, пробившегося в верхние этажи власти Австро-Венгерской монархии, дала возможность режиссеру показать неминуемость краха империи, в которой, если вспомнить ленинские слова, низы не хотят, а верхи не могут жить по-старому. И здесь суть вопроса — во взаимоотношениях личности и истории. Но если в фильме Ковача герой пусть мучительно и непросто, но все же движется к постижению логики исторического процесса, то полковник Редль в интерпретации Иштвана Сабо, упоенный доставшейся ему властью, становится игрушкой в руках подлинных хозяев империи. Сплетая по приказу кронпринца Фердинанда сети политической провокации, он сам становится ее жертвой и вынужден застрелиться. Мастерски найден финал картины. После сцены самоубийства, блестяще сыгранной Клаусом Марией Брандауэром, исполнителем главной роли, следует снятый «под документ» эпизод убийства Фердинанда в Сараево, а далее под трагическую и, если можно так выразиться, саркастическую музыку идут хроникальные кадры начавшейся империалистической войны.

Фильм — не биография конкретного исторического лица, автор намеренно отступил от фактов известной биографии. И в результате киноверсия истории Редля напоминает политические

«Который час, господин Будильник?», режиссер Петер Бачо





«Залп за черного буйвола», режиссер Ласло Сабо

провокации нашего века, подобные поджогу рейхстага или «делу Антонова». Этого, видимо, и добивался Иштван Сабо. Картина привлекла заинтересованное внимание зрителей и критики, жюри фестиваля присудило ей первый приз, хотя на дискуссии и отмечалось, что та часть ее, где вскрывается подноготная политики дома Габсбургов, калейдоскопична и не всегда ясна.

Стойкость человеческого духа, верность своим убеждениям — в центре внимания фильма Ласло Лугошши «Лепестки, цветы, венки», рассказывающего о мрачном периоде в жизни страны, последовавшем за поражением революции 1848—1849 годов. Герой картины — офицер революционной армии — не может смириться с поражением, ему одинаково чужды как стремление родственников приспособиться к тирании абсолютистской власти, так и иллюзии некоторых бывших его соратников, намеренных поднять новое восстание. В атмосфере разгула монархической реакции он ценой собственной жизни готов доказать свою преданность революционным идеалам.

На фестивальной дискуссии многие выступавшие подчеркивали значение в жизни народа фильмов, созданных на материале национальной истории, их роль в воспитании молодого поколения. Но неправомерно было бы полагать, будто важная и интересная историческая тема сама по себе способна обеспечить успех кинопроизведения. Один из примеров — фильм Ференца Грюнвальски «Пробуждение», в котором предпринята попытка охватить абсолютно разноплановые события прошлого. Попытка, не увенчавшаяся удачей еще и потому, что в картине отсутствует сколько-нибудь ясно выраженная авторская позиция.

В программе фестивля было два фильма, созданных на основе выдающихся литературных произведений. Имре Дьёндьёши и Барна Кабаи экранизировали трагедию Федерико Гарсиа Лорки «Ерма»; кинематографистам удалось впечатляюще передать силу и глубину чувств героев, их стремление к счастью вопреки всем преградам. Андалусия, ее прекрасные пейзажи не заслонили трагедию людей, попавших в роковой и безысходный «треугольник».

Андраш Елеш поставил свою картину «Откровение» по мотивам «Трагедии человека» Имре Мадача. Произведение Мадача, которое по праву относят к вершинным достижениям венгерской и мировой литературы, представля-



«Групповая поездка», режиссер Дьюла Газдаг

ет невероятную сложность для инсценировки. Подобно «Фаусту» Гёте, оно, скорее, предназначено для чтения, чем для сцены или экрана. В философской драме, написанной в середине прошлого века, писатель обращается к коренным вопросам бытия, опираясь на библейские мотивы.

...После изгнания из рая Адама и Евы Люцифер утверждает, что человеческая история бессмысленна, и в доказательство готов показать Адаму все, что ждет людей, вплоть до той поры, когда угаснет Солнце. Странствование во времени, в этих кругах ада, как считает Люцифер, должно убедить Адама в том, что истории не следует начинаться, коль скоро в ней столь много несправедливости, жестокости, предательства. И, надо сказать, Мадач не приукрашивает историю. Мрачная картина будущего должна привести Адама к мысли о необходимости остановить, вернее, не начинать долгий и драматический путь человечества. Но внутренний смысл трагедии, ее философский стержень составляет оптимизм писателя, его глубокая и искренняя убежденность в том, что история отнюдь не лишена смысла, что человек, спотыкаясь и совершая ошибки, все-таки высекает из жизни искру добра, любви и справедливости, во имя которых стоит бороться и страдать.

В своей картине режиссер Андраш Елеш старался передать эту гуманистическую мысль первоисточника.

Теме второй мировой войны посвящены картины Петера Бачо «Который час, господин Будильник?», Ласло Сабо «Залп за черного буйвола», Дьюлы Газдага «Групповая поездка» — философская притча, фильм-воспоминание и документальная лента... Герой картины Бачо, часовщик, живущий в провинциальном венгерском городке, обладает редкой способностью: в любое мгновение он может сказать точное время, не глядя на часы. События фильма относятся ко времени оккупации. Часовщик, которого все так и называют — господин Будильник (иногда по-немецки: господин Веккер), оказывает неоценимую помощь подпольщикам. Благодаря его дару, удался рискованный побег заключенного из фашистского застенка, дерзкая операция, рассчитанная буквально по минутам. И тогда немецкий комендант ставит эксперимент, отчасти напоминающий нравственно-психологические эксперименты в романах Достоевского: любыми способами, прибегая к лести, угрозам, побоям, он

пытается лишить господина Веккера уникального умения чувствовать время. В какой-то момент начинает казаться, что победа останется за фашистом. Но когда часовщик и его товарищи по заключению слышат первые далекие залпы, возвещающие о приближении советских войск, господин Будильник вновь обретает абсолютное чувство времени. Находящиеся в тюрьме антифашисты начинают хором отсчитывать время. Новое время венгерской истории. Эпизод приобретает характер символа. В целом же жанр философской притчи, последовательно выдержанный режиссером, придает достоверность условной фабуле фильма, поднимая его на уровень исторического обобщения.

Фильм «Групповая поездка» — документальный репортаж о посещении бывшего лагеря смерти Освенцим его бывшими узниками. Боль и горечь читаются на лицах, в глазах мужчин и женщин, которые сорок лет спустя вновь очутились в том месте, где выпало им пережить истязания, голод, гибель товарищей — все ужасы фашистского концлагеря. Зоркой камере удалось точно зафиксировать и передать зрителю чувства, охватившие сейчас этих людей.

В фильме «Залп за черного буйвола» жизнь в первый год после освобождения Венгрии показана сквозь призму детского восприятия, благодаря чему в поле зрения авторов попадают события самые разнообразные — и семейная драма школьного учителя, жена которого сбежала с заезжим циркачом, и история пожилой женщины, и «недетские» игры послевоенных лет с бомбами и танками... Перекличка с феллиниевским «Амаркордом», с некоторыми другими известными картинами, в которых впечатления детства складываются под влиянием событий военной поры, как бы подчеркнута приглашением на роли взрослых «звезд»: Трентиньяна, Рошфора и Котенсон.

«Немного я... немного ты», режиссер Ливия Дьярмати



Наверное, именно поэтому одна из рецензий на фильм была озаглавлена «Где угодно в Европе». Конечно, послевоенные дети во многих странах не очень отличались друг от друга, но все-таки... Все-таки фильм о детях после войны хотелось бы видеть более страстным и более точным в конкретных исторических деталях.

И наконец — ленты о современности. Скажем прямо, участники дискуссии справедливо отмечали, что по своему художественному уровню эти работы уступали картинам на исторический сюжет. Притом что и в названной тематической группе встречались интересные и заметные фильмы. В их числе заслуживают упоминания картина Ливии Дьярмати «Немного я... немного ты» и фильм Андраша Петерфи «Заботы Эстер», рассказывающие о непростых поисках общего языка представителями разных поколений наших современников. В центре картины Дьярмати — история взаимоотношений трех поколений. Режиссер акцентирует мысль на том, что материальные интересы не могут, вернее, не должны вытеснять духовные потребности личности. В «Заботах Эстер» Петерфи внимательно и любовно прослеживает процесс зарождения прочных человеческих связей между девочкой-подростком и ее разведенной матерью.

Ряд фестивальных картин о сегодняшнем дне сделан в сложной форме психологической драмы с философским подтекстом. При этом обнаружилось, что современность, ее живые проблемы зачастую не так-то легко укладываются в прокрустово ложе авторских концепций. Особенно это было заметно в фильме Белы Тарра «Осенний альманах». На протяжении двух часов излагается запутанная история взаимоотношений стареющей хозяйки особняка, медсестры, ее любовника, сына хозяйки, пьяницы учителя. Блестящая операторская работа и изобретательная режиссура не смогли компенсировать слабостей сценария, написанного самим постановщиком. Об истинной позиции автора в отношении своих героев можно лишь догадываться, поскольку проблематика картины тонет в многочисленных деталях, отступлениях, слишком длинных, претендующих на многозначительность диалогах. Подобными недостатками грешат и такие фильмы, как «Кто-то следит за мной» Андраша Ланьи и «Поверьте мне» Ласло Михайфи, в которых тоже содержание реальных жизненных проблем подменяется искусственными авторскими построениями. Недаром на той же дискуссии прозвучали голоса, призывавшие кино к более глубокому проникновению в современную жизнь Венгрии, к последовательному художественному освоению достижений социализма в различных областях действительности.

...Многие участники дискуссии говорили и о том, что нынешний фестиваль обнаружил необходимость более широких и целенаправленных жанровых поисков в венгерском кино. Правда, в программе смотра была трагикомедия Петера Гардоша «О, господи!», рассказывающая о соперничестве старого и молодого цирковых артистов, которых прекрасно сыграли Камилл Фелеки и Карой Эперьеш. Был и фантастический детектив Яноша Ковачи «Подходящий человек для деликатной работы», была комедия Кароя Макка «Надо играть»; но всего этого, как отмечалось в ходе дискуссии, недостаточно для того, чтобы полностью удовлетворить зрительские запросы.

...XVII Венгерский национальный кинофестиваль завершился, итоги его подведены, а точнее сказать — подводятся и будут подводиться. Ведь главные итоги киносмотра — это зерна будущих поисков и находок, которых ждут от мастеров венгерского социалистического киноискусства.

Оливье против Оливье

А. Образцова

Я постоянно читаю ваш журнал, особенно меня интересуют материалы, в которых прослеживаются творческие судьбы выдающихся деятелей прогрессивного киноискусства — режиссеров, актеров. Очень хотелось бы узнать о том, что делает сегодня такой прославленный мастер английского театра и кино, как Лоренс Оливье, — я уверена, что те зрители, которые видели его хотя бы в одной роли, например в фильме «Леди Гамильтон» или в «Спартаке», присоединятся к моей просьбе.

С уважением
Л. Сапожникова

Москва

С пожеланиями чаще рассказывать на страницах журнала о работах кинематографистов, чей творческий опыт является важной частью мировой культуры, обращаются к нам в редакцию и другие читатели. Ниже мы публикуем статью доктора искусствоведения А. Образцовой о последней шекспировской роли замечательного ангийского актера и режиссера Лоренса Оливье, о глубокой внутренней связи его сегодняшнего короля Лира с прежними сценическими и экранными героями.

Возможно, это сказано слишком категорично: «Оливье против Оливье», потому что и в своей последней шекспировской работе — короле Лире на телевизионном экране — прославленный английский актер, конечно же, остается самим собой. Очевидно, как и прежде, его огромное



Орландо в фильме «Как вам это понравится» (1936).
Английская критика уже тогда пришла к выводу, что Лоренс Оливье «будет одним из самых блестящих актеров в мире»

трагическое дарование, его способность сближать, делая неотрывными друг от друга, драму и комедию, проникновенный лиризм и безудержную буффонаду, эффектный полет романтической мечты и жесткость психологического анализа.

И все же несомненно, что сегодняшний Оливье, которому, казалось бы, уже нечего добавить к своей славе, кое в чем, и притом весьма существенном, полемизирует с собой вчерашним. Он словно заново утверждает себя, решительно отказываясь от некоторых приемов и стилистических примет, представлявшихся совсем недавно и ему самому, и его зрителям незыблемыми. Он пробует новые средства. Меняется и его общее восприятие Шекспира —

с позиций художника начала 80-х годов (телевизионный «Лир» был впервые показан в Англии в 1983 году, вскоре состоялась его американская премьера, вслед за тем спектакль демонстрировался во многих странах), которому очень дорого настоящее и будущее мира.

Необходимо заметить, что второе обращение к знаменитой шекспировской трагедии (в 1946 году Оливье сыграл Лира на сцене) осуществилось в тот период, когда из творческой жизни актера практически ушел театр — в 1975 году Лоренс Оливье, первый директор Национального театра в Лондоне, покинул этот пост; примерно тогда же он создал свои последние сценические характеры — Антонио в «Субботе, воскресенье и понедельнике» Эдуардо Де Филиппо и Джона Тагга в «Партии» Тревора Гриффитса. На второй план стало постепенно отодвигаться и кино. В это время именно телевидение, позволяющее наиболее разумно и осмотрительно распределять свои силы в процессе работы, заняло в творчестве художника, недавно отпраздновавшего 75-летие, первое, основное место. Начало 80-х годов, кроме Лира, отмечено также замечательными актерскими созданиями Оливье в телевизионных постановках «Возвращение в Брайсхед» и «Путешествие вокруг отца».

Таким образом, новый Лир Оливье возник как бы на перепутье, в том самом эстетическом пространстве, где встречаются сегодня музы-соперницы и ведут горячие споры, а то и яростные бои за первенство, где закладываются основы и формируются традиции плодотворного взаимодействия между разными видами современного искусства — театром, кино и телевидением. Отважная Мельпомена, подобно древним амазонкам, вовсе не желает складывать оружие, а держит его наготове, чтобы в любой момент обратить против безымянной музы кино, стоит той лишь немного зазнаться или зазеваться. А на них обеих все самонадеяннее поглядывает самозванка, мнящая о себе очень высоко: ей бы только улучить момент и, вырвавшись из круга «массовых коммуникаций», полностью приобщиться к высокой сфере искусства!.. Именно в этом аспекте, с точки зрения проблем, выдвигаемых активным взаимодействием разных видов искусства, весьма примечательна новая шекспировская работа Лоренса Оливье, основанная на его богатейшем, многогранном опыте.

Но чтобы по-настоящему понять и оценить нового Лира Оливье, требуется небольшой экскурс в прошлое — в историю воплощения актером других шекспировских образов. Необходимо сопоставление Лира хотя бы с некоторыми из самых знаменитых творений Оливье, ставших вехами на путях развития мирового театра и кино.

Театр в его жизни

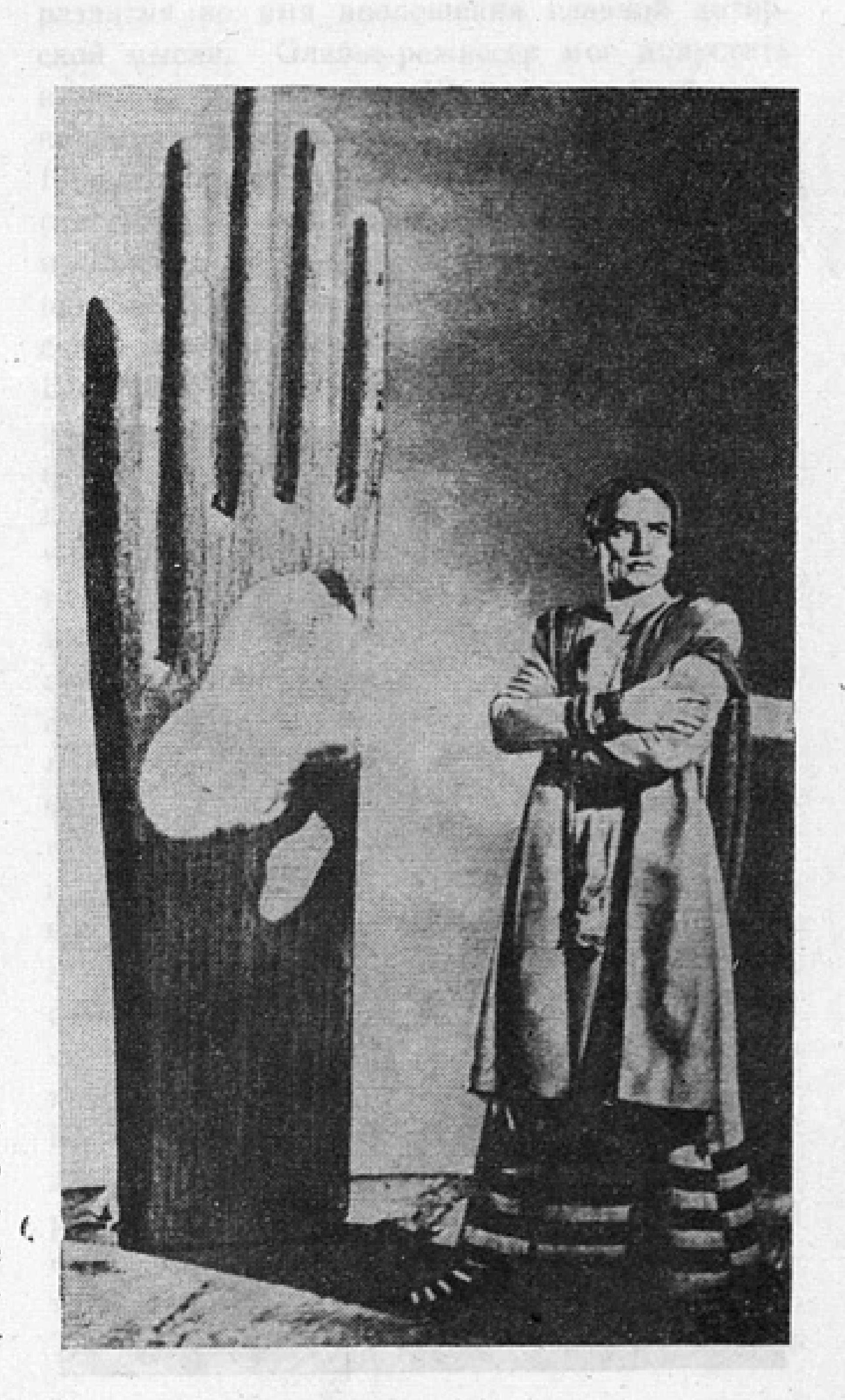
Актер Оливье, его яркая, неповторимая художническая индивидуальность всецело порождены законами сцены, ее особенностями, ее природой. Оливье театрален, так сказать, до мозга костей, до кончиков пальцев. Театральны каждый его жест, каждая интонация, ибо они властно требуют подмостков. Без подмостков игра актера может утерять что-то очень важное, едва ли не самое важное. Ему всегда надо было возвыситься над партером, овладеть вниманием зрителей, полностью подчинить их себе, заставляя рыдать и покатываться со смеху тогда, когда этого захочет он, Оливье, который, в свою очередь, чутко откликнется на все реакции зала.

Определенные законы театра Оливье-режиссер попробовал перенести на экран, едва приступив к постановке киноверсий трагедий и хроник Шекспира — «Генриха V», «Ричарда III», «Гамлета». Бутафорским театральным мечом, столь привычным в руках многих его

сценических героев, он намерен был пробить толщу непонимания мировым кинематографом драматургии английского классика. Особенно декларативно это воплотилось в фильме «Генрих V», прежде всего в его композиции. Все начинается с театра, с представления труппы времен Шекспира. Сцена как бы непосредственно и прямо передает искусству кино эстафету — щедро делится своими давними и крепкими традициями в истолковании наследия великого поэта. (Сам по себе подобный прием — введение в фильм театральной репетиции, своеобразного театрального зачина — вовсе не уникален: такое мы видели часто. Но здесь обращение к теме театра, к образу театра имеет свое, неповторимое значение. В сущности, это даже не прием, а обязательная ступень для того, чтобы перейти от одного вида искусства к другому, напомнив о некоторых исконных первоосновах зрелищности, представления.)

А затем, заявив о своей вечной приверженности сцене, о нежелании порывать с ней, Оливье-режиссер целиком отдается предоставленным ему экраном техническим и художественным возможностям, проявляет необычайную изобретательность, придумывая новые и новые эффекты. Он берет от кино все, что можно взять. Как заправский кинематографист, выстраивает монументальные массовые сцены, воспроизводит многочисленные битвы во всем их разнообразии, с необычайным размахом. Мчатся всадники, вздымаются и ржут кони, бегут и падают поверженные враги... Фильм «Генрих V», рассказывающий о победе англичан над французами при Азенкуре в XV веке, режиссер посвятил отважным английским десантникам — солдатам второй мировой войны, ему важно было откликнуться на такое важное общественное явление, как рост национального
27 самосознания. Перед Оливье-режиссером предстало бесконечное пространство экрана, где практически нет преград в изображении мгновенно сменяющих друг друга эпизодов шекспи-

*«Кориолан» (театральный сезон 1937/38 года).
Актер неожиданно увидел в этом шекспировском герое «ненавистника всякой фальши, простого солдата... которому одинаково отвратительно и слушать лесть, и произносить ее» (Кеннет Тайнен)*



Творческий союз Лоренса Оливье и Вивьен Ли продолжался более двадцати лет; их дуэт в спектакле «Антоний и Клеопатра» (1951) принадлежал к числу самых знаменитых



ровской хроники. В полной мере выявив свой по-театральному приподнятый, легковоспламеняющийся темперамент, Оливье познавал эстетическую сущность кино.

Театральность экранизации «Ричарда III», осуществленной Оливье, выражается, в частности, в многократных обращениях главного персонажа к зрителям; прием этот часто используется на сцене и значительно реже — в кино. Ричард — Оливье испытывает постоянную потребность вступить в непосредственный контакт с залом, найти у слушателей немедленный отклик на свои монологи. Театральность «Ричарда III» — и в кричащей резкости красок, в обнаженной символике цвета. В черной одежде героя есть что-то мрачное, демоническое, а красные перчатки с крагами напоминают, что руки его по локоть обагрены кровью невинных жертв.

Театральность на экране — понятие достаточно сложное, не всегда уловимое и легко объяснимое. Театральность — это звучит порой как упрек кинематографистам, почти как брань. Театральное в фильме выступает вместе с тем весьма часто как свидетельство обогащения языка кино, обретения им новых качеств. Несомненно, что шекспировские образы Оливье внесли немало ценного в мировую шекспириану; богатый театральный опыт их создателя сыграл при этом не последнюю роль. Фильмом-спектаклем вполне можно назвать «Гамлета» Оливье вовсе не потому, что на экран перенесена ранняя сценическая работа, но потому, что внешний облик картины, однообразные декорации — сложенные из огромных камней стены замка, которым словно бы нет конца, — медлительный ритм развития действия близки эстетическим особенностям театрального зрелища.

Еще ближе к жанру фильма-спектакля экранизация драмы современного английского автора Джона Осборна «Комедиант». Здесь царит и властвует Оливье-актер, играющий глав-

ного героя — куплетиста из мюзик-холла Арчи Райса. Пожалуй, никогда Оливье не сохранял в такой неприкосновенности первоначальную сценическую трактовку роли при переносе пьесы на экран, как в «Комедианте». Это также своего рода фильм-манифест, творческая исповедь Оливье. Незадачливый Арчи Райс, символизирующий кризис популярнейшего в Англии жанра — эксцентричного, парадоксального, синтетического по своей природе мюзик-холла,— по-своему утверждает, вслед за Шекспиром, что «весь мир — театр». Он играет всегда и везде — на подмостках, в представлениях, предназначенных для широкой публики, в повседневной жизни — перед отцом, женой, детьми. Без привычной маски преуспевающего артиста, любимца публики, ему трудно существовать даже тогда, когда он остается наедине с самим собой. В равной мере страшно ему взглянуть в зеркало и заглянуть в собственную душу. И хотя «домашний театр» Арчи Райса полон фальши, а в спектаклях мюзик-холла он выглядит жалко, потому что давно утратил контакт со зрителями, все равно Оливье прославляет в этом фильме таинственную магию сцены, ее способность завоевывать сердца людей. Рано или поздно маска упадет с лица героя Оливье. За маской паяца скрывается глубокая человеческая скорбь. Если театр не может более даровать радость и правду современникам, он становится ненужным. Так Арчи Райс на экране продемонстрировал одновременно и силу, и слабость сцены: силу, когда она пребывает в нерасторжимом единстве с душевным миром современника, слабость, когда эта связь разрушена.

●

Общеизвестно, что именно кино принесло Оливье мировую славу. Однако и это не изменило его, не заставило отказаться от многих выработанных на сцене канонов актерского мастерства. Рыцарем театра он оставался на экране неизменно — и в романтически возвышенных ролях, и в своих сдержанно трагических созданиях, и в комедийных по преимуществу образах, в которых живет праздничная стихия уличного карнавала — с его безумным весельем, острым столкновением противоположных жизненных и художественных начал.

Из театра перенес Оливье на экран особую энергию в ощущении внутренней целостности драматического характера, неуклонности его развития во имя воплощения главной авторской мысли. Оливье-режиссер мог допустить известное насилие над Шекспиром (выбросив, например, в «Гамлете» роли Розенкранца и Гильденстерна), но Оливье-актер никогда не отступал от задач ясного, последовательного изложения основных идей и тем шекспировских произведений. Как актерские, так и режиссерские замыслы Оливье в его кинотрилогии по Шекспиру отличаются предельной категоричностью: восхваление героических национальных традиций в «Генрихе V»; обличение узурпации на троне, кривляющегося лицедея в «Ричарде III». Труднее в двух словах сформулировать ведущую мысль в фильме «Гамлет». Невнятно охарактеризовал задачи этой экранизации в свое время сам Оливье, о чем можно судить по отрывку из статьи «Набросок Гамлета», приведенному в книге Сергея Юткевича «Шекспир и кино»: «Я предпочитаю думать о нем (о Гамлете. — *А. О.*), как о почти великом человеке, страдающем от отсутствия решительности и одиноком среди сотен других людей». Расплывчатость интерпретации — на сцене ли, на экране — не для Оливье. Мысли и эмоции накрепко связаны друг с другом в его творческих созданиях. Истолкование наследия Шекспира актером и режиссером Оливье всегда полемически обострено, тенденциозно. Иной раз его можно было упрекнуть в излишней прямолинейности, но в неопределенности трактовки, кажущейся или истинной, — никогда. Так было и до «Короля Лира» на телеэкране.

В голубых сумерках

Телевизионный спектакль «Король Лир» поставлен Майклом Эллиотом. Таким образом, все просчеты в режиссуре (их не так уж много) с легкостью могут быть списаны на того, кто значится на афише в качестве постановщика. Ну, а достоинства? Их невозможно оторвать от личности исполнителя главной роли. Ансамблевая, стройная в своем общем решении телевизионная постановка вполне может быть названа моноспектаклем. На всем его художественном строе — печать таланта Оливье, его сегодняшнего мироощущения. Отдавая себе отчет в том, с кем имеет дело, Эллиот заметил в процессе репетиций: «Никому не удавалось режиссировать роли Оливье, я также не столь безумен, чтобы пробовать осуществить это».

Краски на экране сознательно приглушены. Колористическая гамма «Лира» мягка, спокойна. Создателям постановки чужда яркая и броская игра контрастами — цветовыми или световыми, эмоциональными или идейными. Мир, в котором живет и страдает старый король Лир, предстал в телеверсии словно овеянный густой голубой дымкой. Вспоминается предрассветный ночной час, когда сумрак вдруг начинает таять, уступая место бледной, но пронзительной голубизне неба. Или, напротив, тот момент, когда после заката вдруг стремительно наступают сумерки. В обоих случаях внезапная синева обозначает смену времен, перелом в самой природе. В этот миг как бы деформируются, расплываясь, очертания предметов и контуры людей. Все обретает особую зыбкость. Реальное и безусловное становится таинственным и отстраненным. Стирается грань между правдой и вымыслом, прозой жизни и поэтическим мифом. Художник Рой Стонхауз проявил поразительную последовательность в осуществлении постановочного замысла. Он нашел своеобразный язык красок, язык полутонов, активно способствующий созданию поэтической и одновременно философской атмосферы действия.

Даже золото подернуто на телевизионном экране все той же легкой голубоватой пеленой. Оно не дразнит взгляд, не переливается зазывно. Это тусклое золото, в блеске которого нет торжества победы, неодолимой власти над людьми. (Вспомним золотую корону в «Ричарде III» Оливье — подчеркнутый, вызывающий символ самодержавия, — как, слетев с головы поверженного монарха в финале трагедии, катилась она по истоптанной, загаженной людьми и лошадьми земле, подпрыгивая недостойно с кочки на кочку, чтобы спрятаться, затаиться в гуще кустарника.) Не горделивая корона, а скорее поблекший венец мученика на голове Лира — Оливье. Печать затаенной горечи — в неярком переливе позолоченных одежд короля, его дочерей, его приближенных.

Единая цветовая гамма делает неожиданно всех персонажей внешне похожими, происходит своего рода нивелировка действующих лиц. Очень нелегко с первого взгляда угадать неповторимую сущность каждого — таких разных, таких враждебных друг другу людей. То сгущающийся, то готовый развеяться туман накрыл собой государство, в котором правил Лир. Временами герои выглядят словно тенями самих себя. Приглушены не только краски, но и чувства шекспировских персонажей, нетороплив ритм действия. Но всеобщая сдержанность не ослабляет драматизм ситуаций, не ведет к бесстрастности, однообразию. К этому следует добавить, что голубой прозрачный занавес, сквозь который мы воспринимаем события, придает всему зрелищу особую красоту — хочу подчеркнуть: именно красоту, а не красивость.

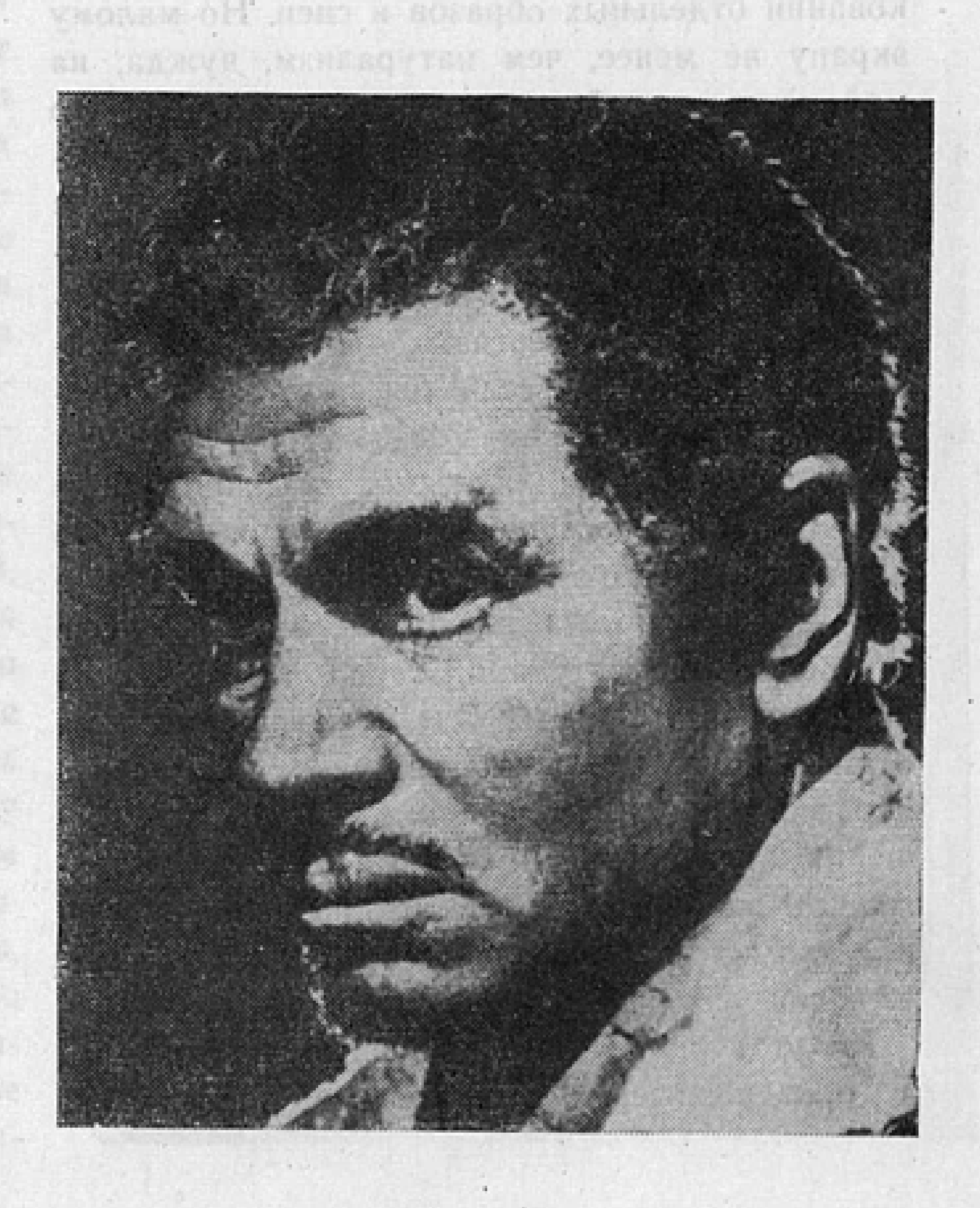
Пространство трагедии в «Лире» решено совсем иначе, чем в других шекспировских фильмах и спектаклях Оливье. Может показаться на первый взгляд, что это пространство скорее предназначено для лирической или фи-

лософской драмы, нежели для трагедии. Мир существования главного героя относительно замкнут.

Сопоставляя «Лира» с участием Оливье с некоторыми, самыми знаменитыми, интерпретациями этой трагедии, нельзя не почувствовать острую полемику создателей телеверсии со своими предшественниками. Прежде всего это полемика со всеобъемлющей, подчиняющей все и всех жестокостью, суровостью в видении и восприятии мира, что отнюдь не означает, однако, что окружение Лира — Оливье идеализировано или нерасчленено. (С идиллическим королевством Лира мне довелось однажды встретиться на спектакле Шекспировского мемориального театра, поставленном Гленом Байемом Шоу в 1959 году. Перед зрителями предстал благостный, патриархальный, крестьянский Лир Чарлза Лаутона, добряк и чудак на троне. Вокруг него колосилась мирная золотистая рожь, цвели яркие васильки. Невероятными выглядели в этой залитой солнцем уютной стране злодеяния, кровопролития, описанные Шекспиром. Такая трактовка казалась странной уже на рубеже 50—60-х годов, она была бы совершенно невозможна сегодня.)

«Этот жестокий, жестокий, жестокий мир» — так можно сказать и о спектакле Питера Брука, и о фильме Григория Козинцева, имея в виду среду, из которой вышел Лир, которую он во многом обусловил и которую готов проклясть, познав ее до конца. Опустошенная, выжженная, потрескавшаяся земля, по ней бредут толпы истощенных, оборванных людей, отупевших от бесконечных бед и унижений, разучившихся протестовать, — «бездомные, нагие горемыки». Та́к у Козинцева, заметившего: «Я не хочу снимать фильм цветным... Я не знаю, какой цвет у горя, какие краски у страдания». Пугающее своей пустотой пространство; дерево, кожа да бряцающее при каждом движении железо — основные материалы, используемые английским режиссером, сознатель-

«Отелло» (спектакль 1965 года)
«Оливье сурово и нелицеприятно напомнил о великой вине Отелло и тем самым усилил личную трагедию героя...»
(Г. Бояджиев)



но доводящим до предельного натурализма такие сцены, как ослепление Глостера (ведь в театре натуралистическое изображение пыток, крови всегда воздействует сильнее, чем в кино). Так у Питера Брука. В обоих случаях — идеально найденное художественное пространство для постановки трагедии с учетом специфики выбранного вида искусства. Но у Козинцева определеннее, точнее социальные акценты в истолковании произведения: трагедия Лира перерастает в трагедию его народа, рассматривается неотрывно от судеб народных.

Эстетика телевизионной постановки Майкла Эллиота антитеатральна по отношению к большой сцене, в то же время и прямого следования за кинематографом здесь нет. Рамки шекспировской трагедии не расширяются до эпического зрелища бедствий всего государства Лира. Нет тяготения к натурализму в истолковании отдельных образов и сцен. Но малому экрану не менее, чем натурализм, чужда, на мой взгляд, крайняя условность театрального представления. Как уже говорилось выше, пространство трагедии опоэтизировано режиссером и художником в английском «Лире», возможно, здесь имеет место и известная доля эстетизации. Но важнее всего то, что среда, в которой действует Лир, если так можно выразиться, очеловечена: она заселена, при первом рассмотрении, живыми, обыкновенными людьми. Лишь постепенно обнаруживается, что одни из них благородны, великодушны, другие же — отъявленные негодяи. Только попав в экстремальные ситуации, герои выявляют до конца свою сущность. Очень нелегко вовремя отличить друзей от врагов, научиться ценить первых и проявлять непримиримость по отношению ко вторым. Лир учится делать это трагически поздно, но лучше поздно, чем никогда, ибо зло все решительнее, все страшнее угрожает человечеству.

На этот раз Оливье не приглашал зрителей в праздничные, торжественные театральные помещения, не увлекал их и в будничные залы кинотеатров, он вошел сам в дома современников. Именно вошел вместе с мудрым, прямым, смелым Кентом — Колином Блейкли, с юной, серьезной Корделией — Энн Кэлдер-Маршалл, с преданным, проницательным Шутом — Джоном Хартом, с отчаянным в своей жажде познать до конца правду о человеке, чего бы это ему ни стоило, Эдгаром — Дэвидом Фриллоллом. (Один из критиков полушутя-полусерьезно писал, анонсируя премьеру «Лира»: «Положите подушку на телефонный аппарат в этот вечер, не отвечайте на звонки в дверь».) Они вошли не спеша, не желая поразить зрителей эффектами, остротой драматических ситуаций. Ритм постановки подобен ритму первой части «Лунной сонаты» Бетховена — он постепенно втягивает зрителей в действие.

Нет назидательности, нет указующего перста актера или режиссера, которые торопятся обратить внимание на ту или иную мысль. Создатели английского телевизионного спектакля вполне солидарны с режиссером советского фильма: «Не стоит определять главную идею «Короля Лира». Ее нет. Шекспир начинается там, где кончается «главная идея». За ней открывается новая идея, за ней — еще одна, и так без конца. Шекспир — это сама жизнь человека, история, путь, пройденный человеческой мыслью».

«Оливье против Оливье» — это Оливье без театральных доспехов, сбросивший их, чтобы обрести новую, необычную простоту. С не меньшей щедростью, чем та, с какой он делился своим театральным опытом, придя в кино, отдает теперь Оливье все накопленное им на большом экране его младшему собрату. Оливье без лицедейства. Оливье без масок, без подчеркнутой, подчас гротесковой подачи мыслей, страстей человеческих. Способный ранее оправдать любой трюк, любую преувеличенность, Оливье здесь не допускает ничего подобного.

... Голубые сумерки, воцарившиеся на малом экране, — это сумерки, окутавшие душу Лира — Оливье. Это сумерки, в которых, однако, не угасла надежда на мир без распри, крови, злодейства, где еще жива мечта о гармонии человеческих отношений.

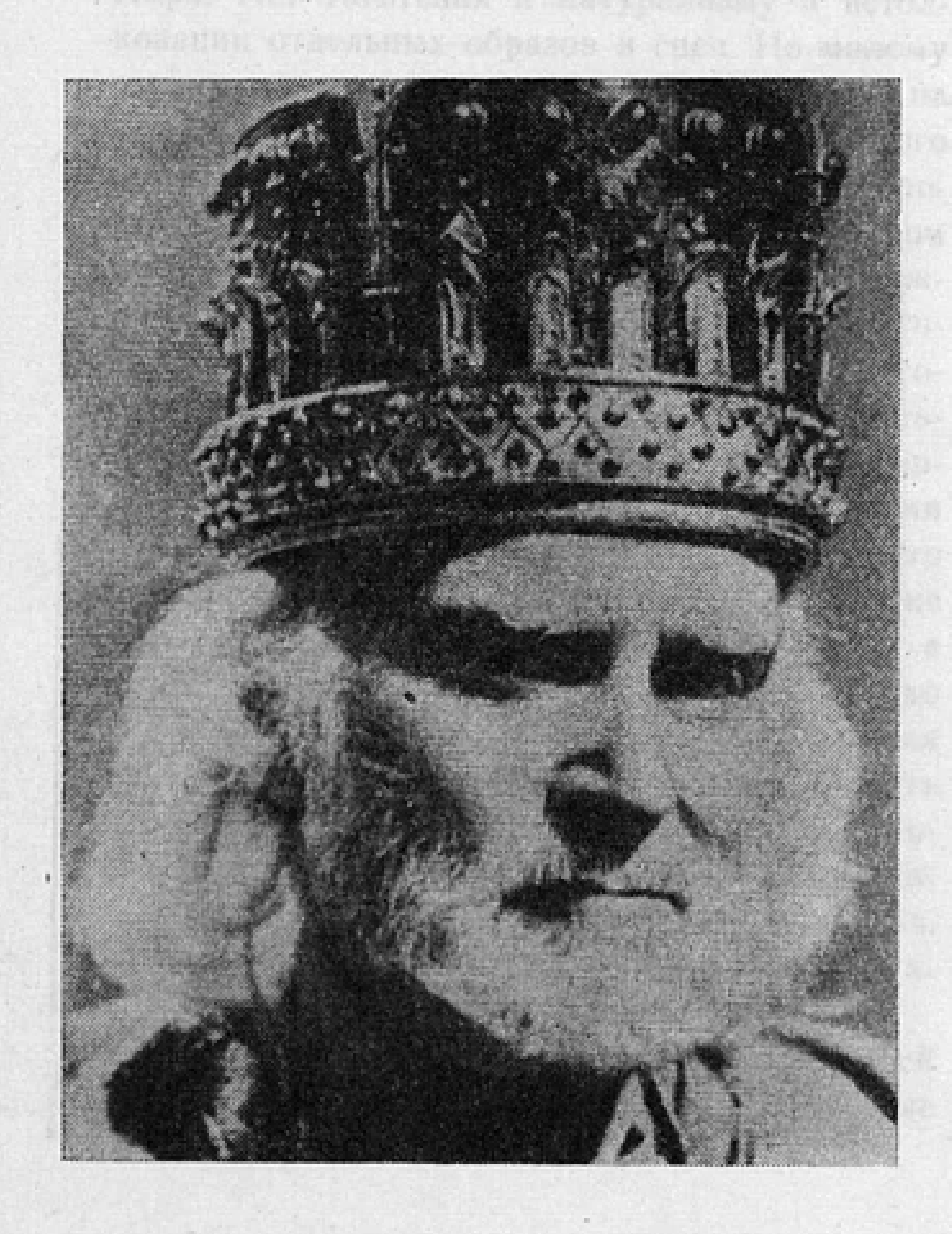
«Он человек был, человек во всем»

Так говорит Гамлет об убитом отце и добавляет: «Ему подобных мне уже не встретить». Он имеет в виду масштаб личности бывшего короля, его выдающиеся человеческие качества. Он противопоставляет свое «человек был, человек во всем» сказанному ранее Горацио: «Его я помню: истый был король». Не король, а человек, поправляет Гамлет, потому что короли бывают разные, о чем свидетельствует, например, творчество Шекспира, главное же состоит в том, чтобы сохранить или на худой конец возродить в себе человека — несмотря ни на что, в любых, предлагаемых жизнью обстоятельствах. Гамлетовская тема в самом деле различима в глубинах трактовки Оливье роли Лира. В чем-то этот герой английского актера даже больше склонен к размышлению, к пристальному созерцанию людей и жизни ради того, чтобы безошибочно распознавать истинные человеческие ценности, отбрасывая фальшивые, ложные подделки, чем его же молодой, воинственный Гамлет. Оливье не отделяет себя от Лира, считает его своим ровесником. А это значит, во-первых, что у героя остается не очень много времени для решения важнейших жизненных проблем; во-вторых, что дается ему это познание с особым трудом, напряжением всех сил, тем более что мир вокруг грозен, корыстолюбив, полон преступлений, коварства, которые до поры до времени умеют хорошо маскироваться. Простота и масштабность образа тут не вступают в противоречие. Оливье убеждает, что годы активной работы в кинема-

«Король Лир» (спектакль 1946 года). Грозный владыка с испепеляющим взглядом



Король Лир в одноименном телеспектакле (1983).
«Он человек был, человек во всем» (Шекспир)



тографе не прошли даром, что специфика актерского существования на экране полностью освоена им. Предельную близость жизни, абсолютную естественность принес он на малый экран, удачно синтезировав при этом черты психологического, повествовательного и авторского кино.

Две сцены в исполнении Оливье запечатлеваются в памяти особенно ярко. Первая — в степи, после того как отшумела буря, стихла гроза. Небо расчистилось, и внезапно выглянуло солнце. Вместо голубых сумерек над землей раскинулись голубые небеса. Безоблачно. Утро. Лир — Оливье склонился над ручьем. Здоров он или болен? Помутился ли его разум? Актер уверяет нас в том, что и духовно, и физически его герой здоров. Голый по пояс Лир с удивлением и любопытством всматривается в прихотливо струящийся поток воды, в собственное отражение. Он чувствует себя наедине с природой, частью ее. Он словно бы начинает жить сначала, повинуясь только инстинктам, простым и естественным велениям тела и духа. Хочется есть? Он вспарывает ножом тушку зайца и, достав печень, тут же, смакуя, съедает ее. Это не воспринимается как жестокость. Человек действует так, чтобы сохранить жизнь, он сознательно возвращает себя чуть ли не к первобытным временам, послав ко всем чертям современную цивилизацию. А вот маленькой полевой мышкой, запутавшейся в траве, Лир любуется с нежностью, с умилением. Пусть живет она и упивается проглянувшим после бури солнцем, как радуется он, старик, бывший король.

Все почти так, как говорит Корделия:

Да, это он. Сейчас мне очевидцы
Рассказывали. Распевает вслух,
Идет и буйствует, как море в бурю.
На нем венок из кашки, васильков,
Репья, чертополоха и крапивы,
Обычных сорных трав в хлебах у нас.

Лир — Оливье, расположившись в высокой траве, и впрямь сплетает тоненький венок из

кашки, васильков и водружает себе на голову (хотя никаких сорных трав в венке не видно). Но он не «буйствует, как море в бурю». Это уже позади. Слившись с природой, он поразительно спокоен в этой сцене, лишь временами тень тревоги набегает на его лицо: только бы не спугнуть дорогой ценой достигнутое умиротворение. А пока все прекрасно: можно разговаривать с птицами на их родном языке, можно, зачерпнув ладонью, напиться прозрачной, свежей воды или, раскинув руки, лечь навзничь, подставив лицо и обнаженную грудь солнцу.

В панику повергает Лира напоминание Глостера о королевском прошлом. Лир — Оливье произносит текст Шекспира, наполняя его несколько иным смыслом, чем тот, который предлагает автор:

Король, и до конца ногтей король.
Взгляну в упор, и подданный трепещет.

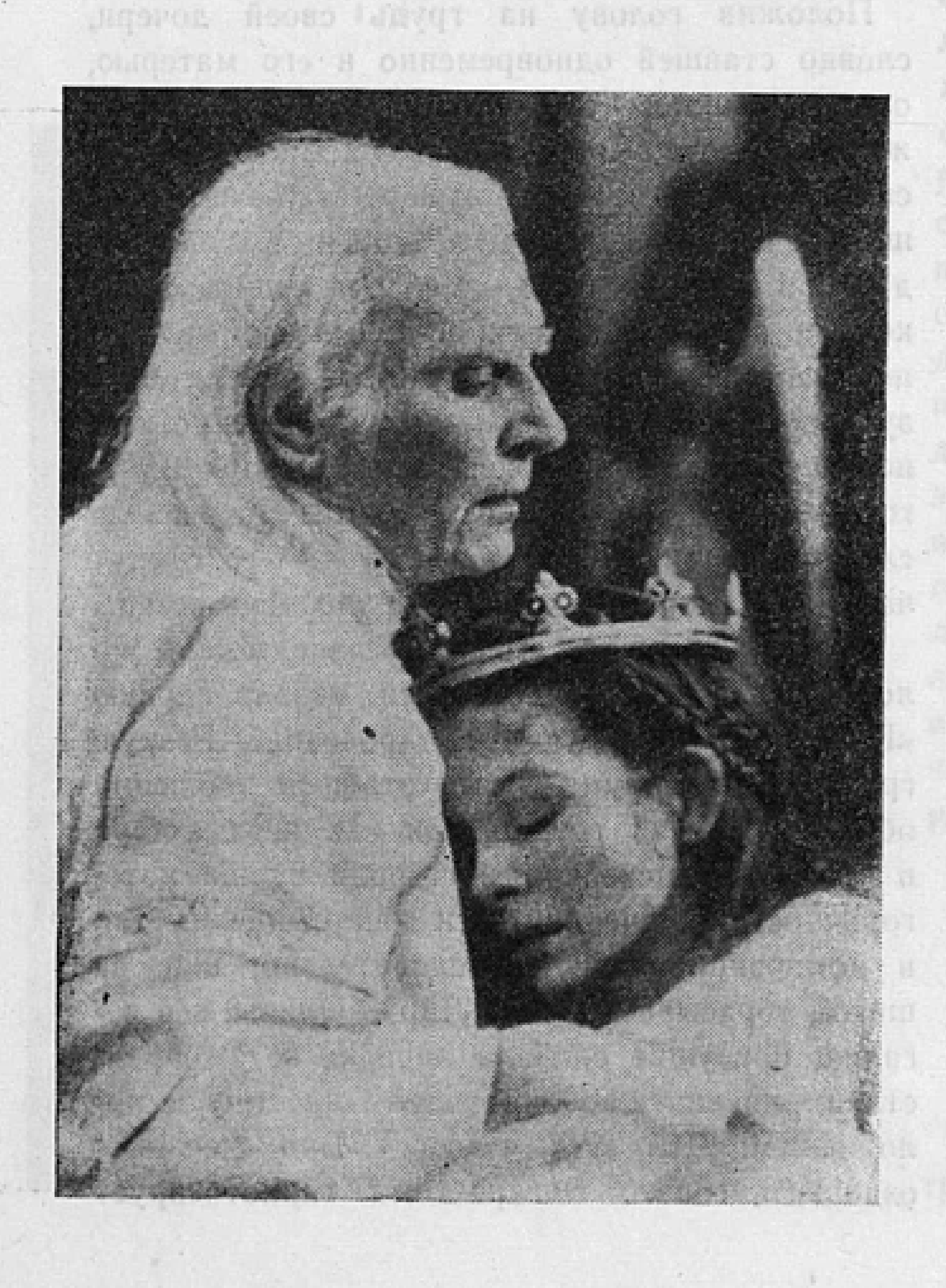
Интонация актера пронизана иронией, доходящей до сарказма. Пропади она пропадом, эта королевская власть — источник всех мук и несчастий, страшный барьер на пути Лира к людям! Все, что связано с ней, неизбежно обращается в тлен и прах. Судорожно отдергивает Лир руку, когда Глостер наклоняется, чтобы поцеловать ее, и прячет за спину: «У нее трупный запах...»

И вторая сцена — выход Лира — Оливье с мертвой Корделией на руках. Мы еще не видим его, но уже слышим протяжный глухой вой, доносящийся из-за кулис. Так воет собака, потеряв хозяина. Так воет волк в ночи. Лир, сам больше похожий теперь не на живого, а на покойника, весь в белом, с белыми как лунь редкими прядями волос, — краше в гроб кладут! — появляется, наконец, на экране. Свое сокровище, все, чего он с таким трудом достиг в жизни, — красота, истина, человечность, — он держит на руках. Маленькая, почти девочка, Корделия, опираясь на плечо которой, он появился в первых эпизодах телевизионного спектакля, которую отверг, оскорбил позже, — вот его единственное настоящее счастье. Сейчас это познанное счастье, совершенное воплощение человечности мертвее мертвых («Холодна, как лед. Как чистота сама», — мог бы повторить вслед за Отелло Лир — Оливье). «Никогда, никогда, никогда», — твердит в смертной тоске безутешный отец. Это значит: никогда больше не жить Корделии — не дышать, не радоваться солнцу, не дарить людям улыбку и тепло своих рук. В этот миг вспоминается иронически капризное «Ничего?» Лира, обращенное к той же Корделии, когда она не пожелала при разделе королевства объяснять при людях, как любит отца. Но между этими «ничего» и «никогда» — целая пропасть!

Положив голову на грудь своей дочери, словно ставшей одновременно и его матерью, олицетворением бесконечной, многообразной женственности, Лир — Оливье засыпает вечным сном. В его беспредельном горе заключено очищение, катарсис, которые видели в трагедии древние. И тогда смыкается круг воинов с факелами вокруг тел погибших. Камера медленно поднимается над ними. Живой венец, образуемый трепещущим пламенем, постепенно становится меньше. Наконец, все растворяется в голубовато-синем тумане. Темнота. Но мы еще слышим странные звуки — то ли это стонут чайки над морем, то ли тревожно воет ветер...

Роль Лира, как ее сыграл Оливье, можно условно разделить на две части, назвав первую «Неверие», а вторую — «Откровение». Резкую грань между двумя этими этапами эволюции образа провести трудно, так как игра актера в последней шекспировской роли чужда категоричности, подчеркнутости как стилевой, так и композиционной. Последовательно, шаг за шагом сбрасывает с себя Лир — Оливье все регалии, присущие сначала королю, затем представителю знати, обладающему властью и положением. Что есть человек? Вид грязного, озябшего, голого Эдгара-Тома гипнотизирует

«Король Лир» (1983).
«Дальше — тишина» (Шекспир)



героя Оливье: «Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя, ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи от мускусной кошки. Все мы с вами поддельные, а он — настоящий. Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое двуногое животное и больше ничего. Долой, долой с себя все лишнее». Чтобы познать ближнего и себя самого, необходимо прежде всего решительно и до конца отбросить все видимые, внешние признаки, обозначающие положение человека, скрывающие его личность. Дабы показать пример, Лир демонстрирует, что надлежит сделать: голый по пояс, стирает в ручье свою единственную рубаху — больше у него ничего не осталось.

Идее своеобразного «разоблачения» Лира-короля, бросающего вызов всему, что препятствует обнажению подлинной сути человека, соответствует и «разоблачение» Оливье-актера, отвергающего многие надежные, испытанные средства выразительности. Он отказывается, например, от живописного, эффектного театрального костюма. Лишь в первой сцене Оливье появляется в роскошном королевском одеянии — поверх мантии наброшена шкура дикого зверя. Затем театральный костюм фактически сводится на нет, перестает существовать. Странная метаморфоза происходит и с внешним обликом Лира — Оливье. Чем дальше, тем очевиднее становится полное равнодушие актера к гриму. Нам, зрителям, даже трудно установить: то ли это Лир совершенно забыл о себе — исчезла аккуратно подстриженная борода, неровно отросли поредевшие, резко поседевшие волосы, на голове, прежде украшенной короной, выявилась большая старческая плешь; то ли сам Оливье все решительнее уничтожает какие-либо грани между собой и героем, идет прямо от себя к шекспировскому характеру.

Не случайно в ряде рецензий на «Короля Лира» английских и американских критиков

помещены рядом контрастно оттеняющие одна другую фотографии: Оливье — Лир в нынешней постановке и в спектакле 1946 года. Тогда актеру было всего тридцать девять лет, и он прибегал к любым ухищрениям внешней характерности, с тем чтобы выглядеть намного старше своего возраста. Это был грозный театральный владыка, с огромной бородой, густыми, нависшими над глазами бровями, с причудливой седой шевелюрой. Могучий столетний старец, в полной мере сохранивший величие, лишь по какой-то нелепой прихоти отказавшийся от власти. Как это ни парадоксально, сегодняшний Лир Оливье выглядит моложе. Главное же, что он совсем другой. Другие глаза. Другой облик. Черты лица будто смягчились, взгляд стал тревожнее, проницательнее. Ни высокомерия, ни кичливости. Только тень страха временами пробегает по его лицу — страха от вида неприкрашенного зрелища жизни, открывшегося ему. А страх сменяется твердым намерением понять, познать правду и передать свое знание людям. Нынешний Лир Лоренса Оливье абсолютно нетеатрален.

В своей книге «Шекспир и кино» Юткевич наметил два возможных для актера пути интерпретации классика: «себя через Шекспира» или «Шекспира через себя». Оливье на этот раз попробовал совместить оба пути, на что ему дала право огромная, плодотворно прожитая в искусстве жизнь. В особенности это заметно в последних сценах трагедии: он сам, такой, какой он сегодня есть, идет навстречу Шекспиру и одновременно как бы пропускает великого поэта через себя.

(Что-то близкое в актерской методологии создания образа Толстого Сергеем Герасимовым точно уловил критик Г. Масловский, написавший в «Искусстве кино»: «Он надевает личину Толстого, сохраняя собственное лицо,— и вот перед нами лик, то есть нечто большее, чем лицо или личина. Но результат еще больший: мы улавливаем, ощущаем, воспринимаем на экране не столько облик или обличье, сколько Личность. И это личность автора»[1]. Разница между тем, что делают Герасимов и Оливье, конечно же, весьма существенна. В одном случае — исторически близкий зрителям Толстой, в другом — легендарный Лир. И все же общее есть. Оливье безразлично время действия трагедии — IX век до нашей эры, как сказано у Шекспира, или чуть раньше, или немного позже. Легенда, миф — это ведь не какое-то определенное время, а, в сущности, любое время, все времена. Актер также надевает личину не исторического, а скорее несколько отстраненного от истории, условного, но очень знаменитого литературного героя, образа, давным-давно обремененного традициями и канонами, и сохраняет при этом свое лицо, свою сегодняшнюю суть.)

Лир совершает одно открытие за другим. У каждого из этих открытий есть имя собственное — он познает близких людей, которых мог бы разгадать и раньше. Старый король в исполнении Оливье не буйствует не только в сцене в степи, он не делает этого вообще на протяжении всего телевизионного спектакля. В то же время слова «Я ранен в мозг» он мог бы произнести даже несколько раньше, чем они стоят у Шекспира. Но от раны, от боли не всегда вопят и неистовствуют, чаще всего лишь стонут. У бывшего короля Лира рана в мозг породила сначала обостренное восприятие зла жизни, протест против этого зла, а уже вслед за тем столь же острое ощущение добра, его красоты, силы.

●

В телевизионном спектакле Майкла Эллиота нет сцен, которые можно было бы назвать народными. И все же тема народа своеобразно запечатлена в могучем, трагическом образе Кента в исполнении Колина Блейкли. Это вто-

---

[1] «Искусство кино», 1984, № 12, с. 34.

рая по своему значению актерская удача постановки. В чем-то манеры Блейкли и Оливье контрастируют. Великолепный мастер сцены, переигравший множество шекспировских ролей, Блейкли даже более театрален на малом экране, чем его партнер. Он исполняет роль Кента с большей щедростью красок, не страшась элементов внешней патетики, хотя в целом телевизионный спектакль чужд открытого пафоса. Кент у Блейкли — неистовый поборник правды, кто-кто, а уж он-то давным-давно научился распознавать зло и добро, всегда становясь на защиту истины и справедливости! Он начинает спектакль с той ноты, на которой кончает Лир — Оливье: любой ценой он готов поддержать правду Корделии. Граф Кент прикидывается слугой Каем, чтобы быть ближе к Лиру в дни его несчастий и испытаний. В постановке Эллиота образ этот заметно демократизирован, графское в нем отступает на второй план. «Ты кто такой?» — спрашивает Лир, увидев переодетого Кента. «Человек»,— отвечает тот. Вновь возникает, повторяясь, тема Лира — Оливье: «Он человек был, человек во всем». Они равны друг перед другом — утративший престол Лир и скрывающий титул Кент. «Он славный малый был, скажу вам прямо. Храбрец, рубака»,— с нежностью вспоминает умирающий Лир Кая. Или он говорит это о Кенте? Грозная жажда срывания всех и всяческих масок, искоренения лжи, корыстолюбия, преступлений против человечности, сосредоточенная в характере, вылепленном Колином Блейкли, дает возможность говорить о его персонаже, как о носителе народной темы.

...Итак, кольцо из людей с факелами плотно сжимается вокруг мертвых Лира и Корделии. Все более сгущаясь, голубая дымка становится глубокой, печальной синевой, предвещающей ночь. Но постановка осуществлена ради следующего утра человеческого, ради будущих зорь без вражды и насилия, ибо в знании правды — всегда сила человека. Не «семейная драма» разыграна Оливье в постановке Эллиота. Актер уверенно и мудро выходит на общечеловеческие темы. Выходит в эпоху, когда борьба с познанным злодейством во всех его ипостасях обретает большой драматизм и чрезвычайную актуальность.

(Справедливости ради стоит отметить, что необычайная творческая активность, сохранившаяся и по сей день, подчас приводит Лоренса Оливье к идейной и политической неразборчивости. Так, сыграв в картине «Мальчики из Бразилии» убежденного антифашиста Либермана, посвятившего жизнь розыску укрывающихся от возмездия нацистских преступников, он затем согласился участвовать в фильме английского режиссера Питера Ханта «Дикие гуси II», где исполнил роль одного из заправил «третьего рейха» Рудольфа Гесса. Подобная непоследовательность, разумеется, удивляет, о ней следует сожалеть. В таком духе и прокомментировала газета английских коммунистов «Морнинг стар» появление Оливье на экране в столь странном качестве. Однако этот, будем надеяться, случайный, эпизод в биографии актера не может поставить под сомнение значительность его вклада в гуманистическое искусство современности.)

P. S. После того как была написана эта статья, мне довелось посмотреть экспериментальную работу Дерека Джермана — его фильм «Буря». Несомненно, у режиссера были самые благие намерения — максимально приблизить к современности позднюю трагикомедию Шекспира. Но количество вопросов, которые возникли во время просмотра фильма и после его окончания, можно было бы множить и множить. Почему кудлатый, неопрятный Просперо так похож при своем появлении на Калибана и совершенно лишен поэзии? Отчего бледного, хилого современного юношу мы должны принять за «духа воздуха» Ариэля? А страшненькая девочка с прической африканки, что бродит со свечой в руках, как сомнамбула, как леди Мак-

бет, по великолепному многоэтажному дворцу,— неужели это нежная Миранда? Стоило ли, право, раздевать догола Фердинанда и пускать его в чем мать родила все по тому же роскошному дворцу, ничуть не напоминающему пещеру на уединенном острове?

В фильме немало выразительных, оригинальных мизансцен. Хороша взятая сама по себе работа художника Дэвида Мейера. Но продолжим задавать вопросы. Что добавляет к содержанию пьесы выходящая из моря ватага недругов Просперо, облаченных в костюмы всех времен и народов — у одного наполеоновская треуголка, другой с лампасами генерала, третий в кардинальской мантии? Нужна ли страшная уродка Сикоракса, осуществляющая на экране эффектный, но весьма несимпатичный стриптиз? Кто она — старая негритянка в золотых одеждах, появляющаяся на свадьбе Миранды и Фердинанда, хотя у Шекспира свадьба не показана, а лишь предполагается в недалеком будущем? Немало загадок загадали зрителям создатели снятого недавно фильма «Буря». Здесь ощутимы и влияние некоторых открытий европейской кинорежиссуры последнего времени, и собственные новации, демонстрируемые с кокетством и с вызовом. Недостает лишь поэзии и философии Шекспира. Новаторство воспринято как самоцель.

Сравнение фильма «Буря» с телеспектаклем «Король Лир» обнаруживает две противоположные тенденции в истолковании наследия Шекспира современными английскими художниками. Если творческий путь, выбранный в «Лире», ведет к погружению в глубины шекспировской мысли и поэзии, то в «Буре» происходит обратное — обеднение идейного и художественного содержания произведения.

...Оливье против Оливье — эта формула касается преимущественно методологических, стилистических особенностей последней шекспировской работы актера, хотя и не только их. В самом же главном — в близости гуманистическим основам творчества Шекспира — Оливье остается самим собой. Сегодня, как никогда, ему дороги мир без вражды, человечность и человек. Ради этого он и сыграл Лира вновь.

Зарубежный фильм на нашем экране

Необыкновенная судьба Хатан-Батора

Р. Соболев

Историко-революционный фильм — ведущий жанр монгольского кино, с ним связаны его становление и его самые значительные успехи. И это понятно: Народная революция 1921 года была в истории страны событием грандиозным, она не просто покончила с эксплуатацией, но, по сути, вывела страну из мрака средневековья. Для того чтобы двигаться вперед, необходимо до конца разобраться в истоках, сложных перипетиях и результатах исторического слома, наложившего свой отпечаток на все сферы жизни народа. Неудивительно поэтому, что на студии «Монголкино» трудно найти художника, который рано или поздно не обратился бы к этой теме, не добавил бы в разговоре о событиях тех незабываемых лет что-то свое.

Не составляет исключения и режиссер Жигжидсурэн — один из самых одаренных мастеров монгольского кино, представитель нового поколения кинематографистов, пришедших на студию в 70-х годах. Ученик Льва Кулешова, он сразу же по окончании ВГИКа и сам становится учителем — готовит актеров кино на кинофакультете Улан-Баторского педагогического института. Работая с молодежью, будучи сам очень молодым человеком, Жигжидсурэн, естественно, начинает свой путь в кино с остросовременных картин, герои которых, как правило, молодые люди, поставленные перед необходимостью решать очень непростые нравственные и бытовые проблемы. Эти ленты Жигжидсурэна 70-х годов — «Первый шаг», «Начало» и особенно «Жизнь человеческая» — ярко раскрывали новь монгольской действительности, но, вместе с тем, с редкостной откровенностью и тактом говорили о том, что можно было бы назвать «побочной ценой прогресса» — ценой, которую подчас приходится платить за рост материального благосостояния, за житейское благополучие, за те «тепличные условия», в которых растет некоторая часть молодежи. Они, эти ленты, складывались в панораму жизни сегодняшнего монгольского общества, в летопись, которую художник мог продолжать.

Однако несколько неожиданно для тех, кто знал его работы, его пристрастия, Жигжидсурэн делает крутой поворот в творчестве и создает масштабный фильм «Хатан-Батор» (другое название «Великая судьба»), рассказывающий о начале всех начал в новейшей монгольской истории. Это действительно повествование о судьбе необычайной, о человеке удивительном, какие выдвигаются на авансцену истории в ее «звездные часы». Героем фильма стал представитель феодальной аристократии, на редкость косной и реакционной среды, постоянно на протяжении десятилетий предававшей национальные интересы и маньчжурской династии, и китайским милитаристам, а позже — милитаристским кругам Японии. Максаржав занимал в этой среде одно из самых привилегированных мест. Тем не менее он смог вырваться из плена классовых интересов и предрассудков, стать сподвижником и военным министром Сухэ-Батора.

Можно сказать, что перед нами историко-биографический фильм — произведение, сделанное в жанре, который имеет прочные и разработанные традиции в киноискусстве. Однако это жанровое определение ничего не скажет о новаторстве режиссера в разработке темы революции, о новизне его подхода к старым истинам. Дело в том, что за исключением серии картин о жизни и деятельности Сухэ-Батора монгольское кино до Жигжидсурэна практиче-

---

«ХАТАН-БАТОР» («Хатанбатор»)
Авторы сценария С. Удвал, Г. Жигжидсурэн. Режиссер Г. Жигжидсурэн. Операторы А. Шаравдорж, Г. Цэрэн. Художник Л. Гаваа. Композитор З. Хангал. Производство «Монголкино» (Монголия).



«Хатан-Батор»

ски не знало историко-революционных картин, в центре которых были бы реальные исторические личности.

Обычно эти картины представляли собой рассказ о судьбе темного арата, замученного двойным гнетом маньчжуро-монгольских феодалов и китайских купцов, бедняка, которого революция выпрямляет, приводит в Народную армию, превращает в строителя новой жизни. В картине же «Хатан-Батор» обстоятельно и пристально рассматривается судьба реального, повторим — со всех точек зрения нерядового бойца, руководителя революции. И, что особенно любопытно, это сделано без малейших упрощений действительных обстоятельств жизни и деятельности героя: фильм воссоздает его биографию не по легендам, уже сложенным о Хатан-Баторе (Хатан-Батор означает «Несокрушимый богатырь») — а по выверенным историческим источникам, по роману С. Удвал. И магия документализма, столь высоко ценимая в наше время, делает эту картину принципиально не похожей на привычные монгольские историко-революционные произведения. Этим мы совсем не собираемся сказать, что «Хатан-Батор» лучше всех подобных фильмов, но дело в том, что он — другой.

«Хатан-Батор» щедро насыщен информацией, в том числе и не очень знакомой зрителю, живущему вне Монголии. Но обилие фактического материала не делает, думается, фильм непонятным — драматургически он достаточно строен. В нем легко просматриваются три основные части, соответствующие трем главным этапам в жизни центрального персонажа.

Первую часть — ее можно назвать «Восхождение героя» — занимают события 1911—1912 годов, когда Максаржаву достается честь сообщить китайскому амбаню о том, что Монголия порывает с Цинской империей, становится независимым государством. А затем подтвердить эту декларацию, взяв штурмом город Кобдо, это осиное гнездо ставленников маньчжурской династии. Именно после Кобдо Мак-

саржав получит имя Несокрушимый богатырь.

Вторая часть — назовем ее условно «Время выбора» — рассказывает о событиях 1919—1920 годов, и ее событийный центр — оккупация Монголии китайским милитаристом Сюй Шучжэном. В то время маньчжурская династия уже пала, Китай сам напрягал все силы, чтобы отстоять свою независимость, и тем не менее там нашлись реакционные силы, попытавшиеся восстановить господство над Монголией. Упорно, ни с чем не считаясь, они продолжали свой безжалостный натиск.

Хатан-Батор был полководцем, уверенно в течение семи лет громившим отряды китайских авантюристов и монгольских князьков-раскольников. Но в душе его нарастали горечь и тревога, нарастала драма, порожденная сознанием, что все его победы ничуть не облегчают положение родины — в 1919 году в страну вторгаются банды белогвардейцев. Полусумасшедший барон Унгерн собирается превратить Монголию в какое-то опереточное и одновременно кошмарное государство, а себя мыслит «новым Чингисханом»...

В третьей, скажем так — победной части, Хатан-Батор предстает человеком, сделавшим выбор, ставшим, образно говоря, мечом монгольской революции. Выбор, показывает режиссер, не был ни простым, ни быстрым. Богдо-гэгэн, правитель Монголии, пожаловал Хатан-Батору титул «жун-вана», высший княжеский титул дореволюционной эпохи, означавший личное благополучие при любых обстоятельствах. Но в том-то и было величие Хатан-Батора, что личные блага его не интересовали, что каждый его шаг соизмерялся с нуждами родины. В самом деле, удивительная фигура этот «высший князь», если вспомнить место, время и окружение, в которых он жил и действовал. Хатан-Батор, каким его показывает режиссер и играет блестящий актер театра и кино Эрдэнэбулган, приходит в революцию потому, что свято верит в силу Народно-освободительной армии, формируемой из аратов Сухэ-Батором. Свято верит в силу идей, которые после разговора с вождем монгольского народа становятся его жизненным кредо.

Но, возможно, самым главным для Хатан-Батора было непреклонное убеждение, что один он ничего не добьется, что его победы не уменьшают, а умножают число врагов, что без помощи революционной России Монголия обречена либо вновь подпасть под тяжкую власть южного соседа, либо превратиться в «царство Унгерна». Позже он скажет: «Если бы Советская Россия не оказала братскую помощь монгольскому народу... то значительная часть населения страны была бы истреблена бандитом Унгерном... а оставшиеся в живых стали бы рабами империалистической Японии и Китая».

Фильм «Хатан-Батор» можно назвать постановочным боевиком. Часто обозначение «боевик» используют с той или иной мерой иронии, и небезосновательной, поскольку в такого рода лентах псевдоисторизм содержания зачастую прикрывается пышностью зрелища. Но Жигжидсурэн избежал этой опасности: его фильм прежде всего строго историчен. Масштабные массовки, батальные сцены, съемки в экзотических интерьерах богдо-гэгэнского двора и т. п. не скрывают здесь жестокую правду о нищете и поражающей общей отсталости Монголии в начале нашего века. Более того, режиссер использует каждую возможность сдержать пафос, перейти от масштабных сцен к эпизодам более камерного звучания, позволяющим раскрыть внутренний мир, думы и чаяния простых людей, показать жизнь не только в обобщенных исторических процессах, но и в бытовых ее проявлениях.

«Хатан-Батор» — произведение этапное для монгольского кино, свидетельствующее о динамичности его развития, о его возросших возможностях. Да и в творчестве самого Жигжидсурэна этот фильм — своего рода этап: он произвел определенный поворот в его творчестве,

наметил новые ориентиры. Сегодня темы истоков, неразрывной дружбы советского и монгольского народов, боевого содружества их армий становятся главными для художника. На экранах XIV Московского международного кинофестиваля демонстрировался новый фильм Жигжидсурэна под назва́нием «Пролог необъявленной войны». С автором можно согласиться, когда он говорит, что эти две картины внутренне, идейно связаны между собой. Потому что новая лента, рассказывающая о начальном периоде боев на Халхин-Голе, когда монгольские цирики до подхода Красной Армии в одиночку отбивали вторжение японцев, несет те же идеи, что и его первый историко-революционный фильм.

В планах Жигжидсурэна еще одно произведение о событиях на Халхин-Голе — масштабный четырехсерийный фильм, в работе над которым примут участие и советские кинематографисты.

В плену мелодий

Марина Юрьева

Поистине пленительны мексиканские песни. Они вас очаровывают, унося на мгновение куда-то в романтическое далеко... Не случайно, как только заходит речь о фильмах Мексики, в разные годы шедших на наших экранах, мы сразу вспоминаем если и не саму музыку, то, по крайней мере, рожденное ею ощущение...

Казалось бы, лирическая проникновенность национальных мелодий должна побуждать создателей фильмов к поискам оригинальных форм подачи музыкального материала, к сюжетным построениям, которые, с одной стороны, помогали бы углубить восприятие музыки, а с другой — делаясь ее логичным продолжением, сами приобретали бы дополнительную смысловую насыщенность. К сожалению, поиск здесь — явление весьма и весьма редкое. Не составляет исключения и картина «На площади Гарибальди».

Создатели ленты решили, очевидно, что удачный «звуковой фон» настолько самоиграден, что может с успехом компенсировать все драматургические банальности, режиссерские штампы, актерский наигрыш, присутствующие в фильме, окрашенном в наивные розово-голубые тона.

Здесь, пожалуй, следует сделать одну оговорку. Дело в том, что мы не столь уж часто встречаемся с мексиканскими лентами, поэтому каждая из них, особенно если речь в ней идет о сегодняшней жизни страны, представляет для нас несомненный интерес. Это относится и к картине Мигеля М. Дельгадо, хотя коллизии, которые служат подпорками для музыкальных

«НА ПЛОЩАДИ ГАРИБАЛЬДИ» («Allá en la Plaza Garibaldi»)
Авторы сценария Эдуардо Галиндо, Карлос Вальдемар. Режиссер Мигель М. Дельгадо. Оператор Фернандо Альварес Колин. Композитор Эрнесто Кортасар. Производство «Дорадо фильмс С. А.» (Мексика).

номеров фильма, не воспринимаются всерьез: слишком уж тут все примитивно и слишком узнаваемо. И добрый мошенник по кличке Ворон, который с отеческой заботой пестует бездомных мальчишек, промышляющих для него воровством, и негодяй управляющий, обирающий благородную сеньору. И эта сеньора — сама добродетель и красота. И, конечно же, глупые полицейские. С самого начала каждому, кто сидит перед экраном, становится ясно, что Хулио, девятилетний мальчуган, приехавший из деревни в Мехико искать свою тетю, про которую он знает лишь, что она имеет какое-то отношение к одному из ресторанов на площади Гарибальди, найдет ее в лице той самой богатой и знатной сеньоры. Словом, схема более чем знакомая, и после упоминания об этом лучезарном «хэппи энде» можно было бы поставить точку, если бы в «незамутненной» атмосфере кинопроизведения не мерцали все же искорки истинного. Только благодаря им и хочется выделить эту ленту из потока аналогичных коммерческих фильмов, ради них ее стоит посмотреть.

Так что же все-таки здесь привлекает? Прежде всего музыка. Она — «главный герой» картины, не случайно названной «На площади Гарибальди». Площадь знаменита тем, что со всей страны съезжаются сюда музыканты, и не умолкают в этом месте ни днем, ни ночью чарующие звуки народных песен, собирающие толпы туристов. Да и сами мексиканцы любят послушать «марьячос» — талантливых уличных певцов в их неизменных сомбреро.

«Я прихожу на площадь Гарибальди петь песни, которые пели мои деды. В них радость и грусть, веселье и печаль. Они так же вечны, как вечна моя страна... Я настоящий мексиканец с головы до пят и очень горжусь этим», — таков музыкальный пролог к фильму. По ходу действия песни звучат и на самой площади, и в ресторанчике «Сомбреро», и в доме Ворона. И, разумеется, особая роль отводится тем, которые поет сам Хулио. Его номера выстраиваются как бы в самостоятельную программу, ставшую удачей фильма. Тут есть заслуга и композитора Эрнесто Кортасара, и исполнителя главной роли юного Педрито Фернандеса, который очень искренне и в то же время повзрослому серьезно сыграл своего героя. Правда, временами от него и впрямь требовалась работа «под взрослого», на что рассчитаны и слова большинства его песен: «Калисто! Твоя невеста — лучшая девушка на берегах Гуадалахары... Такую любить опасно». Видимо, авторы фильма решили, что мальчик, изображающий взрослого эстрадного певца, должен особенно располагать к себе публику. Сам же юный актер столь увлеченно и страстно ведет роль, что воспринимается в ней органично и вызывает зрительскую симпатию. Хотя, наверное, ему самому ближе песенка о верном друге, жеребенке с белыми ногами, которую Хулио — Фернандес исполняет вначале. Вообще серия песен, звучащих с экрана, невольно вызывает ассоциации с неким дивертисментом. Как известно, в балете термин этот подразумевает законченную структурную форму, сюиту танцевальных номеров, возникающую как бы внутри спектакля. История знает примеры, когда дивертисменты переживали постановки, в которые включались. Параллель эта возникла не случайно. Думается, музыкальная часть «Площади Гарибальди» — оригинальная, свежая — настолько целостна, что невольно «выпадает» из фильма, образуя тот самый «дивертисмент», который заслуживает особого внимания, ибо именно он, и только он, остается в памяти после просмотра.

Музыка, ее стихия, ее исполнение и восприятие определяют лучшие мгновения ленты. Например, эпизод, когда Хулио поет в доме Ворона. Мы видим, как с первыми звуками его песни меняются лица людей, как светлеют угрюмые парни, как восторгом вспыхивают глаза детей и взрослых. В данном случае это вовсе



«На площади Гарибальди»

не штамп: мексиканцы предельно чувствительны к музыке, это у них в крови, так что родные напевы заставляют их забывать обо всем на свете. В такие минуты даже полицейского обезоружить не составляет большого труда — этот забавный эпизод на площади также стоит причислить к удачам картины.

Есть в фильме один момент, который резко выпадает из надуманно-сентиментальной схемы, — смерть парнишки по прозвищу Ящерица, глотателя огня. Губительным для здоровья трюком приходится ему зарабатывать на жизнь, а когда он умирает, друзья вынуждены просто оставить его на скамейке в парке: все они поставлены обществом вне закона и даже на человеческую смерть не имеют права. К сожалению, несостоявшиеся похороны — единственный по-настоящему реалистический, социально окрашенный эпизод, тогда как весь фильм представляется будто выхваченным из времени, из контекста действительности.

Чтобы еще раз в этом убедиться, достаточно привести фрагмент разговора Хулио и сеньоры Сесилии, как потом откроется, его тетушки. Мальчик рассказывает о своей жизни у Ворона, а простодушная тетя-миллионерша задает ему вопросы: «...Значит, у вас что-то вроде приюта для бедных детей и сирот? Но кто же его субсидирует?.. Видимо, государство?» Поистине, «святая» наивность! Подобные примеры можно было бы продолжить, но вряд ли в этом есть необходимость. И так уже совершенно очевидно, что драматургия фильма отнюдь не входит в число его достоинств. Вернемся лучше к музыке.

Композитор Эрнесто Кортасар написал выразительные, темпераментные песни, в которых умело обыгрываются национальные мелодии. Они составили яркую, запоминающуюся канву ленты. Жаль, однако, что создатели картины заведомо отказались от поиска, ведь он мог бы приблизить их к решению проблем, горячо обсуждаемых сегодня и зрителями, и критикой, — проблем, связанных с развитием столь любимого аудиторией жанра музыкального фильма, его реалистического направления.



ВЕНГРИЯ. «Метаморфоза» — так называется новая работа венгерских документалистов Иштвана Дардаи и Дьёрдя Салаи, в которой они попытались дать сколок жизни сегодняшней интеллигенции, рассказав о ее заботах и проблемах. Дардаи и Салаи — не новички в документальном кинематографе: в 1981 году они вместе с Белой Тарром, Палом Золнаи и Ласло Витези создали творческое объединение документальных фильмов «Таршулаш», на счету которого уже десятки интересных работ.

Как пишет газета «Мадьяр немзет», вплоть до конца 60-х годов производство документальных картин в Венгрии, по существу, не имело прочных традиций. Правда, после освобождения страны от фашизма там снимались отдельные хроникальные и документальные ленты. Однако подлинное развитие этот вид киноискусства получил несколько позднее, чему во многом способствовали творческие поиски в ту пору совсем еще молодых режиссеров Миклоша Янчо, Иштвана Галла и ряда других, которые после окончания института поначалу пробовали себя в кинодокументалистике. Позднее все они перешли в игровое кино. Но именно тогда, в начале 60-х годов, появилось сразу несколько интересных по форме и социально значимых лент, например, таких, как «Трудные люди» Андраша Ковача, заложившие основы венгерского документального кинематографа и по праву вошедшие в его «золотой фонд».

Мощный импульс развитию документального кино в Венгрии дала организация в рамках кинопредприятия «Мафильм» студии хроники и документальных фильмов в 1964 году.

В последнее время документальный кинематограф ВНР имеет немалые достижения. Так, заметный международный успех выпал на долю ленты Имре Дьёндьёши и Барны Кабаи «Два решения», удостоенной в 1977 г. на фестивале в Пезаро премии Адольфа Гримма и диплома ЮНИСЕФ. Картина Белы Тарра «Семейный очаг пожара», которую, по отзывам критики, отличает изобретательное использование исключительно широкого арсенала выразительных средств современной документалистики, была отмечена главной премией XXVIII Международного кинофестиваля в Мангейме. Широкий резонанс вызвал показанный на том же фестивале фильм Ласло Витези «Красное знамя».

Н. Кукушкин

ИРАН. Как сообщила газета «Эттелат», на экраны страны вышел фильм режиссера Махмальбафа «Два незрячих глаза». После начала в Иране «культурной революции» в 1980 году Махмальбаф выдвинулся в число кинематографистов, творчеству которых оказывается постоянная официальная поддержка. Первая картина режиссера «Оправдание» демонстрировалась на кинофестивале «Фадж», проходившем в Тегеране в феврале 1982 года и ставшем одним из мероприятий празднования 3-й годовщины антишахской революции в Иране. Пресса преподносила фильм как выдающуюся победу исламского направления в национальном иранском кинематографе. В «Оправдании» почти с документальной достоверностью изображались события памятного для иранцев 1977 года, когда шквал антиамериканских демонстраций в связи с визитом в Иран президента США Никсона буквально сотрясал страну. В те дни особенно широкий размах получило студенческое движение за демократизацию общественной жизни в Иране. Репрессии шахского режима в отношении прогрессивно настроенной молодежи не ограничились временным закрытием Тегеранского университета и исключением из него большого числа учащихся: многие студенты были арестованы и подвергнуты зверским

истязаниям в застенках шахской охранки САВАК. Все это нашло отражение в картине Махмальбафа, показавшего на экране и массовые молодежные выступления, и пытки, которым подвергают одного из героев ленты, Хамида.

Однако вторая половина фильма была явно нацелена на дискредитацию в глазах иранского зрителя молодежи и представителей демократических сил, участников вооруженной борьбы против шахской диктатуры. В «Оправдании» делалась попытка приписать духовенству основной вклад в победу антишахской революции.

Новый фильм Махмальбафа выглядит иллюстрацией к выдвинутому в ходе «культурной революции» лозунгу «Ни Запад, ни Восток» и призван внушить зрителю неприемлемость для Ирана как капиталистического, так и социалистического пути развития.

Воспользовавшись приемом кинематографической метафоры, создатели ленты изображают «незрячими» двух учителей, которые не верят в морально-этические нормы ислама. Ревностным защитником последних выступает правоверный мусульманин из крестьян по имени Иман. За свою фанатическую приверженность догмам шариата Иман получает сказочное вознаграждение: его сын, слепой от рождения, прозревает, проведя пять дней и ночей у гробницы святого имама Резы. А безбожников учителей с позором изгоняют из деревни...

На этот раз даже официальная пресса вынуждена была признать, что фильм «Два незрячих глаза» встретил прохладный прием у зрителя: это объясняют схематизмом сюжета, примитивной тенденциозностью, социальной безликостью персонажей.

Думается, однако, что не только эти причины привели к неудаче Махмальбафа, как и ряд других, не лишенных способностей и профессиональных навыков иранских кинематографистов, на собственном печальном опыте ощутивших, насколько заметно снижается в последнее время зрительский интерес к национальной кинопродукции. Куда более существенным здесь надо признать то обстоятельство, что современные иранские фильмы игнорируют темы, связанные с безработицей, с бессмысленным братоубийственным ирано-иракским военным конфликтом, с дискриминацией женщин, с острым духовным кризисом, переживаемым республикой.

Л. Авдеева

ИТАЛИЯ. «Это, по нашему мнению, одно из лучших произведений итальянского кино последнего времени», — так оценивает картину Марию Моничелли «Две жизни Маттиа Паскаля» кинообозреватель газеты «Унита» Сауро Борелли. Новый фильм ветерана национальной кинематографии, отметившего в нынешнем году свое 70-летие, отличается, по оценке критика, свежестью и оригинальностью; он создан на основе известного романа Луиджи Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль».

Имеющая сюжетные параллели со знаменитой пьесой Толстого, книга итальянского писателя появилась на три года позднее «Живого трупа», но совершенно независимо от последнего. Заметим, что метафора «живого трупа» встречается в начале века не только у Пиранделло и Толстого, ее использовали Ибсен и Стриндберг.

Роман Пиранделло не впервые привлекает внимание кинематографистов; его экранизировали Марсель Л'Эрбье в 1925 году и Пьер Шеналь в 1937-м. В последнее время к творчеству Пиранделло все чаще обращаются режиссеры не только театра, но и кино. Совсем недавно братья Тавиани сняли по его новеллам фильм «Хаос», а Марко Беллоккио перенес на экран пьесу «Генрих IV».

Драму человека, чувствую-

щего себя несвободным в буржуазном обществе, создатели фильма «Две жизни Маттиа Паскаля» (вместе с Моничелли над сценарием работали Сузо Чекки Д'Амико, Эннио Кончини и Аманцо Тодини) приблизили к нашему времени. В конечном итоге «перипетии судьбы Маттиа Паскаля складываются в печальное свидетельство тщетности всех попыток «человека без качеств» изобрести для себя иную жизнь, отличную от той, которая ему предназначена», подытоживает свои наблюдения Борелли.

Подчеркивая безупречный вкус и чувство меры опытного режиссера, мудро оркеструющего свой фильм то в интонациях глубокого сострадания, то в язвительном и не чуждом гротеска стиле, итальянские критики отмечают, что своим успехом лента во многом обязана блестящему актерскому ансамблю и прежде всего исполнителю центральной роли Марчелло Мастроянни, который незадолго до участия в картине Моничелли сыграл и другой персонаж Пиранделло — Генриха IV.

Л. Зиман

МОНГОЛИЯ. В этом году кинематография Монгольской Народной Республики празднует полувековой юбилей. Свое летосчисление кинематограф страны ведет с 1935 года, когда в Улан-Баторе была создана студия «Монголкино». С тех пор мастера национального киноискусства МНР добились немалых успехов. Монгольские фильмы неоднократно завоевывали призы на больших международных фестивалях, многие ленты, сделанные в Улан-Баторе, идут на экранах разных стран мира, «Монголкино» принимает участие в совместных постановках. Сегодня в кино Монголии работает уже третье поколение режиссеров, операторов, сценаристов, актеров. Деятели монгольского кино с искренней благодарностью отмечают дружескую бескорыстную помощь советских кинематографистов.

В ряду мастеров старшего поколения, стоявших у истоков монгольского кино, видное место принадлежит режиссеру Дежидыйну Жигжиду, начинавшему оператором в конце 30-х годов. В дальнейшем он осуществил постановку примерно пятнадцати игровых фильмов, активно работал и в документалистике. В картинах, среди которых выделяются такие замечательные кинопроизведения, как «Посланец народа», «Гочо и его родители», «Один из многих», «Наводнение», «Борьба», Жигжид затрагивает важнейшие проблемы современной монгольской действительности и национальной истории, ведет поиск новых тем и героев, оригинальных средств художественной выразительности.

Последняя по времени работа Жигжида, недавно вышедшая на экраны республики, — игровая картина «Арат Аюуш», главным героем которой является легендарный защитник интересов простого народа. Опирающийся на подлинные исторические факты, фильм дает широкое представление о жизни феодальной Монголии. В роли Аюуша успешно выступил известный монгольский писатель Чойжилсурэн.

В числе картин, с которыми монгольские зрители познакомились в нынешнем году, обращают на себя внимание ленты о современной молодежи. Герои фильма режиссера Дамдина «Гобийские яблоки» — молодые люди, уезжающие по пу-



«Пролог необъявленной войны»

тевкам Ревсомола в одну из пустынных областей Гоби, чтобы возродить эти места к жизни. Сложный и хрупкий внутренний мир подростков-старшеклассников исследуется в картине Балжинняма «Я тебя люблю». Трудности во взаимоотношениях с родителями, проблема выбора профессии, первая любовь, ее радости и разочарования — все это не может не волновать юных зрителей, к которым обращается фильм.

Режиссер Жигжидсурэн закончил работу над картиной «Пролог необъявленной войны», рассказывающей о вооруженном конфликте в районе реки Халхин-Гол, где в августе 1939 года советские и монгольские воины разгромили вторгшихся на территорию МНР японских агрессоров.

Сегодня кинематографисты Монголии работают много и плодотворно; подводя итоги полувекового пути, пройденного киноискусством страны, они закладывают основы будущих обретений.

С. Ганшина

США. В 1966 году руководство кинокомпании «Коламбиа» отказалось от услуг Харрисона Форда, посчитав его «профессионально непригодным» после неудачного дебюта на экране. Однако за последние несколько лет Форд выдвинулся в число «суперзвезд», а по оценкам некоторых критиков является даже наиболее популярным сегодня актером американского кино. Статистика дает основания и для такого вывода: Харрисон Форд снялся в пяти из десятка самых кассовых картин американского кино. Последний фильм с участием Форда — «Свидетель», несмотря на отсутствие специальных съемочных эффектов, обещает стать рекордсменом сборов по итогам 1985 года (прогноз основывается на результатах первых недель проката). По мнению рецензента журнала «Тайм» Ричарда Шикела, «Свидетель» — мастерски сделанный детектив, хотя можно предположить, что его успех обусловлен не только этим обстоятельством.

Идиллия сельской жизни соседствует в «Свидетеле» с криминальной историей... В семействе Эмишей все являются членами религиозной секты, проповедующей «ненасилие» как основной этический принцип. Правила секты запрещают этим людям пользоваться электричеством, машинами и другими средствами и атрибутами современной цивилизации. Двое из семьи, живущей в американской «глубинке», — овдовевшая Рэчел и ее сын Самуэль — впервые открывают незнакомый им урбанистический мир, посетив свою родственницу в Филадельфии. Там Самуэль случайно становится свидетелем убийства, а позднее ему удается опознать убийцу, который, работая в полиции, оказывается связанным с бандой, занимающейся торговлей наркотиками. Юноша, как и его мать, не очень хорошо представляют себе, в какое опасное дело они ввязались.

Наивных провинциалов берет под покровительство детектив Джон Бук (Харрисон Форд), выяснивший, что в банду вхо-

Харрисон Форд в фильме «Индиана Джонс и Храм судьбы»

дят и другие полицейские офицеры, его сослуживцы. О результатах расследования становится известно преступникам, которые намерены расправиться с Буком; будучи тяжело раненным, он попадает на ферму Эмишей, где его лечат народными средствами...

По оценкам американской печати, австралийский режиссер Питер Уэйр, поставивший «Свидетеля» (Уэйр получил известность после снятых им в Австралии картин «Пикник в Хенинг Рок» и «Галлиполи»), тонко и убедительно передает сложный процесс сближения людей, абсолютно различных по образу жизни и мышления. Постепенно герой Форда проникается уважением к нравственным нормам, которых строго придерживаются Эмиши, и начинает испытывать нежные чувства к Рэчел. Но Буку не суждено обрести свое счастье с этой женщиной: с детства воспитанный в духе непротивления злу насилием, Самуэль не нашел в себе сил применить оружие, когда нужно было спасти пришельца от мести разыскавших его бандитов.

Признавая некоторую искусственность сюжета «Свидетеля», большинство американских критиков высоко оценивают филигранную режиссуру Уэйра и полагают, что роль Бука, наравне с ролью истребителя репликантов в фильме «Стремительный бегун» (см. «ИК», 1983, № 7), является лучшей работой Форда за все время его актерской карьеры. В «Свидетеле» его мастерство выявилось гораздо полнее, чем, скажем, в таких лентах, как «Американские зарисовки», «Охотники за исчезнувшим ковчегом», «Индиана Джонс и Храм судьбы».

По словам критика Джералда Кларка, совершенно невозможно представить себе Харрисона Форда в роли ординарных злодеев или недалеких, примитивных типов. Но именно такие роли доставались Форду на первых порах. Неудовлетворенность работой в кино и отсутствие стабильного заработка заставили Форда одно время заниматься ремеслом плотника, которому он обучился самостоятельно, по книгам. Возможно, плотницкий труд по-своему дополнил актерское образование Форда, который утверждает, что у него выработался «чисто технический» подход к построению образа. «Как и при строительстве дома, — замечает актер, — сначала необходимо соорудить прочный фундамент, а уж потом кропотливо отделывать и разукрашивать роль». Похоже, что за этим высказыванием действительно стоит определенный творческий принцип. Во всяком случае, режиссер Ридли Скотт, снимавший Форда в картине «Стремительный бегун», подчеркивает его склонность к скрупулезному воссозданию мельчайших деталей образа и нюансов поведения персонажа.

В семье Харрисона Форда два профессиональных кинематографиста: он сам и жена актера, драматург Мелисса Мэтисон — автор сценария фильма «Инопланетянин».

В. Трофимов

ШВЕЦИЯ. В Гётеборге прошел традиционный фестиваль скандинавского кино. Впервые в рамках конкурсной программы была организована Неделя документальных фильмов. Лучшей признана лента шведского режиссера Карла Хенрика Свенстеда «Болевой порог».

Выступая на семинаре документалистов, Свенстед отметил, что за последнее время в Швеции значительно увеличилось количество документальных премьер, заметно вырос уровень режиссуры. «Мне кажется, можно теоретически обосновать желание вернуться к серьезному документальному кинематографу, — сказал Хенрик Свенстед. — Картина действительности, которая создается нашим телевидением, слишком упрощена; сегодня людям необходим более вдумчивый, проблемный подход к отражению каждодневной жизни...»

Представленная на фестивале программа художественных фильмов подтвердила существующее мнение, что игровое кино скандинавских стран переживает период определенного застоя. Однако жюри отметило появление ряда картин, отличающихся глубиной психологического анализа и широтой авторского подхода к теме. Судя по оценкам шведской печати, это может быть отнесено, например, к фильму норвежского режиссера Кристиана Томсена «Хаос за кулисами», рассказывающему о жизни и работе двух актрис, выступающих в театральных шоу. Замысел постановки возник у Томсена после того, как он побывал на репетициях Хели Рюслинг и Анне-Мари Хелгер; обе актрисы приняли участие в написании сценария. Центральным в драматургии ленты является конфликт двух различных характеров, двух несовпадающих стилей жизни — богемного и буржуазно-обывательского. Критики пишут об умелой режиссуре Томсена, о необычной композиции ленты, по ходу действия которой границы между театральным представлением и действительностью постепенно стираются.

Хенрик Томсен занимается кино уже около десяти лет, однако он более известен как киновед, автор работ, исследующих творчество Райнера Вернера Фассбиндера, отличающихся точным чувством кинематографического языка.

Тепло были встречены в Гётеборге картины финского режиссера Анси Мэнтери «Фильм о любви» и «Часы», поднимающие проблему человеческих контактов в современном обществе.

На фестивале в Гётеборге по традиции устраивается популярный у зрителей показ сверхдлинных, «марафонских» фильмов. В этом году в нем участвовал западногерманский режиссер Эдгар Рейц со своим телевизионным сериалом «Родина» (см. «ИК», 1985, № 4), который демонстрировался в течение пятнадцати с половиной часов и был высоко оценен местной критикой.

М. Дроздова

ЯПОНИЯ. Вот уже несколько месяцев новый фильм Акиры Куросавы «Ран» находится в центре внимания японских критиков и широкой публики. «Ран» — двадцать седьмая полнометражная игровая лента 75-летнего корифея японского киноискусства, начавшего свое восхождение к мировой кинематографической славе более сорока лет назад картиной «Сугата Сансиро» (1943). Работая над фильмом, Куросава не раз уточнял, что этим произведением он намерен завершить свой долгий и плодотворный путь в кино: «Я вложу в него всю оставшуюся энергию», — говорил режиссер...

Съемки картины начались на студии Куросавы в Йокохаме в июне 1984 года и продолжались девять месяцев. Актерский ансамбль возглавил Тацуя Накадаи, исполнивший центральную роль и в предыдущем фильме Куросавы «Кагемуся» («Тень воина»), удостоенном Гран-при на Международном кинофестивале в Канне. В картине заняты такие известные японские актеры, как Акира Тэрао, Дзинпати Нэдзу, Дайсукэ Ока.

Ближайшие помощники Акиры Куросавы, участвовавшие в создании фильма «Ран», испытаны многими годами совместной работы с режиссером. Картину снимали операторы Такао Сайто, Масахару Уэда и Тёити Накаи; художник Ёсиро Мураки начинал свое сотрудничество с Куросавой еще в 1949 году.

«Ран» был закончен производством в феврале нынешнего года, на месяц позднее намеченного срока, однако, как пишет японская пресса, съемки проходили на редкость гладко. Коллеги Куросавы объясняют это тем, что режиссер заранее абсолютно точно представлял себе все эпизоды фильма: свой замысел Куросава вынашивал

восемь лет, и почти каждый эпизод был зафиксирован им в графических эскизах.

Большая часть сцен снималась на натуре. Старинные замки нашли в Химэдзи, Кумамото, а в городе Готемба у подножия Фудзиямы был выстроен храм, возведение которого обошлось в 400 миллионов иен. Съемки велись также в районе знаменитых памятников средневековья на острове Кюсю — на склонах горы Асо и в портовом городе Карацу, где сохранились древние сооружения. В наиболее масштабных массовых сценах были заняты десятки тысяч человек одновременно. Костюмы для актеров изготовлялись в Киото по специальному заказу — в соответствии с «модой» четырехсотлетней давности.

Общая стоимость проекта 2,6 миллиарда иен (примерно 10 миллионов долларов). Продюсер «Рана» Масато Хара заявил, что это самый дорогостоящий фильм в истории японского кино. Надо, однако, заметить, что этот бюджет выглядит относительно скромным, если сравнить его с расходами на некоторые американские «боевики».

Если «Кагемуся» представляет собой попытку взглянуть на крупные исторические события глазами индивидуума, то «Ран» — это «взгляд с небес» на дела человеческие, объясняет Куросава. Слово «ран» можно перевести с японского как «хаос», «смута», «мятеж». Название принадлежит Куросаве, который придумал его еще в 1975 году во время работы над советско-японским фильмом «Дерсу Узала», пишет «Джапан таймс». Журнал «Кинэма дзюмпо» сравнивает картину с бессмертной шекспировской трагедией «Король Лир». Центральными фигурами повествования являются трое сыновей крупного феодала и воина XVI века Мори Хидэторы. Как утверждает японская легенда, Хидэтора, давая напутствие своим выросшим детям, сказал: «Одну стрелу сломать легко. Но если три стрелы связать вместе, то сломать их уже никому не под силу». В этих словах выражена главная идея фильма «Ран», в иносказательной форме призывающего людей к единению во имя общих целей.

С 31 мая по 9 июня во время I Токийского международного кинофестиваля в японской столице была развернута экспозиция, посвященная творчеству Акиры Куросавы. На ней были представлены рукописи, плакаты и другие материалы, отражающие различные стадии работы режиссера над картиной «Ран». Особое внимание посетителей привлекли рисунки Куросавы, сделанные им перед началом съемок. Фильм «Ран» стал главным событием кино-смотра в Токио.

С. Чугров

Сценарий



Лев РОШАЛЬ

Лев Моисеевич Рошаль в 1959 году окончил Московский государственный историко-архивный институт. Автор многочисленных статей по проблемам документального кино. Книги Л. Рошаля «Мир и игра» и «Дзига Вертов» были удостоены премии Союза кинематографистов СССР как лучшие работы по теории кино. Сценарий «Пирамида» — драматургический дебют Льва Рошаля.

ПИРАМИДА

В цирке есть свои герои, свои первопроходцы, первооткрыватели, о них, к сожалению, мало говорят и пишут. А какие судьбы, какие биографии!

Руководитель номера «Джигиты Северной Осетии» Михаил Николаевич Туганов в 1941 году со всеми своими партнерами прямо после представления на своих цирковых лошадях ушел на фронт. Под Вязьмой немцы неожиданно напали на деревню, где находился наш штаб. Пришлось срочно отступать. Туганову было поручено забрать секретные документы. Пока Михаил Николаевич собирал документы, к дому подошли немцы. Туганов выпрыгнул в окно, вскочил на свою лошадь и поскакал. Немцы открыли огонь. Туганов, как в цирке, сделал обрыв и притворился мертвым. Немцы решили, что пуля настигла беглеца, и перестали стрелять. Документы были спасены.

А создатель номера музыкальных эксцентриков Георгий Павлович Шахнин! В девятнадцать лет во время войны он попал в концлагерь Бухенвальд. Фашисты создали из узников лагеря оркестр, и веселый марш провожал обессилевших заключенных на работу. Играть в оркестре было очень опасно, так как тех, кто сбивался с ритма, дирижер расстреливал на месте. Похороны проходили тоже под музыку.

В первый год своей работы в цирке я встрéтился с уникальнейшим человеком — Сандро Дадешем. Этот человек родился без рук, а в цирке работал жонглером-эксцентриком. Вы спросите, как это возможно? Он жонглировал ногами. Выходил на манеж в черном плаще, снимал цилиндр, бросал его на вешалку и работал — доставал сигареты, спички, закуривал, открывал бутылку штопором, наливал в стакан воду, рисовал, брал винтовку, заряжал, стрелял.

С Валентином Дикулем, героем публикуемого сценария Льва Рошаля и фильма Александра Иванкина, силовым жонглером, я встретился первый раз в Ленинграде. Захожу в цирк и вдруг слышу крик — бросаюсь на манеж и вижу: сидят на барьере униформисты, а перед ними стоит белый, как стенка Дикуль, энергично размахивает руками и что-то им внушает. Оказывается, они, не удержав, уронили штангу на спину артиста, чуть не искалечили богатыря.

Имя Дикуля — это легенда в цирковом искусстве. Талант необыкновенно яркий и самобытный, своим искусством он воскресил одну из самых главных наших традиций — в цирке все должно быть правдой, а не ухищрением.

Когда видишь Дикуля в обыденной жизни, трудно представить себе, что в этом человеке скрывается гигантская энергия, и не столько физическая, сколько нравственная, огромная внутренняя сила, воля, которая вела его к преодолению болезни, считавшейся неизлечимой, а затем — к цирковым достижениям мирового класса.

Перед моими глазами — картина: Дикуль за кулисами. Только что он подарил зрителям радость и восторг своего мастерства, своей богатырской силы. А здесь он стоял с восьмимесячной дочкой на руках и убаюкивал ее. Она еще всхлипывала, но, почувствовав нежность отцовских рук, успокоилась.

Уверен, что сценарий документального фильма «Пирамида» о необыкновенном человеке и артисте Валентине Дикуле будет читаться, а фильм смотреться с огромным интересом.

Юрий Куклачев,
заслуженный артист РСФСР,
лауреат премии имени Ленинского комсомола

Предусмотреть с точностью все события, слова, произносимые героями с экрана, в сценарии документального фильма, как известно, трудно, порой просто невозможно.

Однако сразу же хочу предупредить, что все здесь записанное может быть повторено на экране почти в точности.

Конечно, какие-то подробности исчезнут, сменятся, что-то неминуемо добавит живое течение жизни, к героям придут какие-то новые слова, у нас по ходу съемок возникнут какие-то новые вопросы, на которые мы получим новые ответы, что-то будет перестроено и переставлено в окончательном монтаже — досконально все предусмотреть, естественно, нельзя.

И тем не менее в результате общения с героями будущей ленты в сценарий отобраны наиболее характерные ситуации, имевшие, так сказать, неоднократную повторяемость в том или ином виде в самой действительности. В какой-то мере менялся их облик, в какой-то мере менялся интерьер, слова и фразы могли менять свой строй. Но с м ы с л ситуаций и произносимых слов, угадываемые в них психологические движения, внутренние мотивы, наконец, сама атмосфера в чем-то главном ос-

тавались неизменными, отыгрывались вновь и вновь, хотя живая жизнь и добавляла всегда к этому главному какие-то детали, неожиданные черточки. К тому же повторения некоторых не повторившихся в ходе съемок ситуаций мы будем без навязчивости, не нарушая естественного хода событий, сознательно добиваться, организовывать спровоцированным действием или исподволь наводящим вопросом.

● Ах, цирк-цирк!..

Эти с детства памятные даже не конкретные картины, а, скорее, стойкие ощущения: каскад огней, волшебное многоцветие красок, феерическая круговерть тел и предметов, что-то золотисто-серебряное, парчовое, осыпанное ослепительными блестками и драгоценными камнями, чудный, острый, неповторимый запах опилок, конюшни, пота, а главное, — полная слитность твоего дыхания с дыханием огромного вздымающегося амфитеатром зала.

Однако этот праздник волшебства — впереди. Мы начнем не с него. Представление хоть и скоро, но время еще есть.

Поэтому еще до титров и перебивая их, мы начнем с мгновений, складывающихся не в праздник цирка, а в ж и з н ь цирка. Точнее, с мгновений повседневной жизни цирка, которые будут постепенно складываться в нарастающее предчувствие необыкновенного праздника.

А пока огней своих цирк не зажег, и на арене непривычный полумрак, а за ним, во мраке, пропадают непривычно пустые, молчаливые ряды. В одном углу манежа акробатка, опоясанная ремнями с поддержками, крутит сальто — раз, другой, третий, в другом репетирует, чинно сидя за партами, «собачья школа».

За кулисами большой красный щит с багром, топором, лопатой, ведерком, огнетушителем, а сверху откуда-то бьет свет, и под щитом, сидя на стуле, пожилой униформист в расстегнутом кителе читает газету.

В уголке гимнастка в гимнастическом купальнике вяжет.

На короткое мгновение мелькнуло переснятое с рисунка или фото изображение каменного сфинкса на фоне пирамиды — почему мелькнуло? Зачем?

Четыре девушки в разноцветных газовых туниках — стройные, высокие, ноги прямые и длинные, как стволы пушек, — о чем-то щебечут, и все четыре — курят.

Гимнаст в одних плавках примеривает золотом расшитые сапоги, что-то не нравится, чертыхается, рядом еще двое: рабочий манежа и коренастый в спортивной рубашке с короткими рукавами средних лет человек с широкой, но аккуратной бородой и в массивных роговых очках; все обсуждают сапоги, а за спиной, во тьме клетки рыкают львы, заливается лаем их телохранительница — немецкая овчарка.

Тут же мелькнуло на какое-то крохотное мгновение переснятое изображение — профиль древнеегипетского фараона с остро задранным

подбородком, фараон в коляске с огромными колесами — почему мелькнуло? Зачем?

За кулисами снуют люди: артисты, рабочие, униформисты, стоящая за невысокой перегородкой красавица лошадь с роскошным султаном кланяется всякому проходящему.

Кларнетист, повернувшись к стене, наигрывает одну и ту же ноту.

За стеклом дверей артистического буфета сидят за столиками, разговаривая, машут руками, едят уже почти одетые, почти загримированные акробаты, жонглеры, дрессировщики, униформисты, а кто-то в цивильном костюме, кто-то в пальто заходят, уходят.

Из дверей буфета выходит клоун с бутылкой «фанты» (на нее насажен бумажный стакан), с бумажной тарелкой, на которой покоится пирожное.

Репетирует кларнетист, слышны звуки оркестра, приобретающие некоторую стройность. И еще мы все время слышим глухие, едва уловимые, редкие, но периодически возникающие, ухающие удары — будто где-то далеко падает что-то тяжелое. И одновременно слышны звуки настраиваемых инструментов оркестра, пока нехотя, вразброд.

Деревянная стойка со щитком: «Осторожно, хищники», за ней, в углу, громадная штанга со множеством блинов.

Мелькнуло на краткий миг теперь совместившееся изображение фараона и древнеегипетского сфинкса и пирамиды — почему? Зачем?

По телефону-автомату, висящему в коридоре кулис, разговаривает гимнастка в блестящем купальнике, сверху наброшен халат, лицо озабоченное, будничное, может быть, слышны ее реплики, тоже что-то будничное: о покупке хлеба, молока.

Слышен уже довольно слаженный говор инструментов оркестра. Уходит гимнастка с арены. Убегают с арены собачки.

Арена пуста, Но нарастает гул зрительской толпы. Цирк зажигает огни: фонари у входа, у афиши. Докуривают сигареты, бросают окурки девушки в туниках. Складывает газету униформист.

Пустой буфет для артистов, только буфетчица что-то подсчитывает на счетах. Свободен телефон-автомат. Вспыхивают огни в зале. Он полон, все возрасты, иностранные гости, священник в рясе. И дети, дети, дети... Гул публики, звонки.

Но уже сосредоточен инспектор манежа, одергивает фрак. Оркестр на местах. С двух сторон выхода для артистов выстраиваются униформисты. Пусто в округлом фойе. Уселись на свои стулья, отдыхают гардеробщики. В фойе померк свет. Вспыхнули табло «Запасной выход». В оркестре появился дирижер, скосил взгляд на арену, в зал, раскинул руки.

Распахнув занавеси, появился в глубине выхода инспектор манежа. Смолк амфитеатр — мгновение наитишайшей тишины.

Дирижер взмахнул палочкой, запел кларнет, грянул оркестр, и пошло-поехало: круговерть тел, предметов, сияющие блестками и «драгоценными» камнями костюмы, номер за номером: акробаты, наездники, собачки, жонглер с футбольным мячом, клоун, дама на проволоке, другая дама — под куполом, шквал аплодисментов, взрывы хохота, единый вздох восхищения, и снова обвал аплодисментов.

Но номера все время прерываются.

Мы то и дело возвращаемся за кулисы, проходим сквозь их отлаженную суету, чтобы увидеть, как...

...К синему фургону с двумя дверными створками, на одной из которых по кругу белой краской надпись «Moscow cirkus Dicul», подходит уже мелькавший коренастый человек с бородой и в массивных роговых очках, распахивает створки фургона: на задней стенке правой створки большое зеркало, а в глубине фургона поблескивают тяжелые, как пушечные ядра, золотые шары, три громадные золотые гири, золотая штанга с большими шарами-набалдашниками на концах; человек достает шары по одному и устанавливает на вершине стоящего тут же, у фургона, металлического станка, похожего на маленькую Вавилонскую башню.

На арене же идут номера.

А в это время бородатый человек вытаскивает из фургона гири.

На арене идут номера.

А в это время бородатый человек вытаскивает из фургона штангу с шарами-набалдашниками.

На арене новый номер.

А в это время бородатый человек снимает рубашку, под ней великолепно вылепленный торс. Набрасывает на плечи халат, спиной к нам переодевается.

На арене продолжается представление.

А в это время бородатый человек сбрасывает халат, остается в плавках, усыпанных блестками, над плавками еще тугой, широкий пояс, вместо халата на плечи набрасывает красиво расписанный плащ.

На арене — очередной номер...

А в это время униформисты за кулисами везут Вавилонскую башенку (она на колесиках) к выходу на арену.

Бородатый человек в очках оглядывает себя в зеркало, висящее на задней стенке фургонной створки.

Униформисты по двое везут на колясках к выходу на арену гири.

Бородатый человек закрывает створки фургона.

Отставив в сторону щит с надписью «Осторожно, хищники», униформисты, навалившись целой группой, перекатывают на коляске к выходу огромную штангу.

Бородатый человек снимает очки, привычным жестом кладет их на крышу фургона...

...И в плаще идет (мы видим его со спины) по полутемному проходу, в конце которого видна сияющая огнями арена.

Очки на фургоне.

Инспектор манежа объявляет: «Силовой жонглер Валентин Дикуль».

И сразу его номер: один за другим скатываются по спирали станка шары, Дикуль, согнувшись, ловит их на шею, подбрасывает, снова ловит на шею, катает по спине и рукам. Инспектор манежа объявляет: «Вес каждого шара — сорок килограммов». Аплодисменты, пока еще не всеобщие, чуть-чуть настороженные, недоверчивые. Отыграв с шарами, Дикуль выкладывает их на барьер манежа и берется за гири: делает рывок, перебрасывает с руки на руку. Инспектор манежа: «Вес каждой гири — семьдесят два килограмма». С видимой легкостью играет Дикуль с гирями, аплодисменты нарастают. Отыграв с гирями, он ставит их на барьер манежа. Гром аплодисментов. Дикуль принимается за штангу с шарами-набалдашниками, крутит вокруг шеи, торса, подкидывает и ловит. Штанга кажется совсем легкой, воздушной, будто в ней пустота, но в конце каждого трюка она резко опускается одним из набалдашников на круглый дощатый помост, на котором работается номер, и на весь цирк раздается грохот, разносимый гулким эхом, — тот самый звук, только стократно усиленный, который был слышен глуховатым рефреном на фоне вступительных кадров. Гремят аплодисменты, вскинув руки, Дикуль приветствует публику. А за занавесом напряженно застыли униформисты около огромной штанги-«хищника».

Пока убирают Вавилонскую башню, вывозят штангу, ассистентка — тоненькое существо в черном платье без рукавов и с глубоким вырезом на груди, весело улыбаясь, подает Дикулю полотенце, он, тоже улыбаясь, стирает пот с лица, делает несколько глубоких вдохов и выходит на помост.

Инспектор манежа:

— Рекордный трюк — удержание пирамиды на борцовском мосту. Единственный исполнитель — Валентин Дикуль!

Дикуль прогибается «мостиком» в борцовской стойке (три точки опоры, одна — голова, две — ноги), на ноги кладется доска, на нее опускается та самая штанга с несметным количеством «блинов» (гриф слегка прогибается), на этой же доске несколько человек выстраивают пирамиду (держат на плечах друг друга), кроме того, на вытянутых руках Валентин держит еще одну штангу, а на этой штанге в стойке на руках пристраивается еще один малый.

8 В цирке тишина.

Замирает, блестя глазами, амфитеатр, непроницаем, как памятник, инспектор манежа, застыл наизготовке дирижер, молчат инструменты оркестра, напряжена униформа возле штанги, широко распахнуты глаза

клоуна, даже с лиц ко всему присмотревшихся осветителей сошла скучная снисходительность.

Инспектор манежа:

— Общий вес пирамиды — девятьсот килограммов.

Дикуль держит пирамиду, напряжены мышцы, запрокинута голова.

Нарастает шквал аплодисментов, марш оркестра, сияют огни.

И внимательное лицо ассистентки.

Зал продолжает аплодировать, но теперь мы это только видим, но не слышим. Пока спрыгивают на арену участники пирамиды, осторожно снимается с колен штанга, Валентин все еще в борцовской стойке, все также напряжены мышцы, запрокинута голова.

А в тишине негромкий женский голос читает стихи:

Белая палата.
Белая сестра.
Только б не заплакать!..
Боль — остра.

Дикуль, выйдя из стойки, улыбаясь, приветствует публику, вскидывает руки. Зал неистово аплодирует в полной тишине, а за кадром звучит теперь уже неторопливый мужской голос, мягкий, с едва уловимым акцентом:

— Родителей своих я не помню, воспитывался в детском доме, и единственная радость с детства — это был цирк.

Публика не отпускает Валентина.

Он улыбается, отвечает на вызовы, прощально вскидывает руки и стремительно уходит с арены, а в тишине — одновременно со всем этим — продолжается рассказ:

— Всю жизнь мне не везло и приходилось преодолевать это невезение. Но мне хотелось доказать, что человек может все, и даже тогда, когда со мной случилось несчастье, я, может быть, не добился бы того, что хотел, если бы не помощь людей, они всю жизнь помогали мне.

Инспектор манежа: «Антракт!»

Меркнет свет на манеже, шум поднимающейся с мест публики, многие зрители спешат к оставленным на барьере манежа гирям и шарам, силятся поднять...

● Гримировочная Дикуля.

Не такая уж маленькая, но тесно от множества вещей и предметов. Кровать, платяной шкаф с приоткрытой дверцей — видны атрибуты костюмов для выступлений (плащ, сапоги, платье ассистентки), какие-то странные, до потолка, металлические сооружения-станки из сваренных труб, колесиков, проволоки и гирь-противовесов с маленькими круглыми блинами («блинчиками»). На полках много книг, в основном по медици-

не: толстый том ибнсиновского «Канона врачебной науки», том «Миопатии», книги по анатомии, мышечному строению человека. Большое, по стене вытянутое зеркало и столик под ним. На стене три увеличенные фотокопии схем (анфас, в профиль, со спины) мышечного строения человеческого тела со множеством стрелок и пояснений. Клетки с певчими птицами, которые все время посвистывают. Беззвучно работает телевизор. Под ногами вертится, иногда подавая голос, мелкая белая собачонка с длинной лохматой шерстью — это Чебурашка, сокращенно Чиба. Комната перегорожена шкафом. За ним, на маленьком столике — пишущая машинка, термос, кастрюли с едой, чистая и немытая посуда. Здесь властвует жена Валентина, его ассистентка, которую мы видели на арене, но теперь в лице, в одеянии — все будничнo. Вообще порядка мало, но необходимое — под рукой.

Тесно не только от вещей, а и от людей. Кроме Валентина и Люды тут же и их трехлетняя дочка Анюта, все время в движении, все время что-то щебечет, пряменькая, стройненькая, гибкая, с прелестными волнисто-золотыми волосами до плеч — словом, цирковой ребенок. И постоянно кто-то заходит, уходит — дверь все время открыта.

Валентин опять в очках (на арене — без очков — его близорукие глаза чуть подслеповаты), в шерстяной рубашке с короткими рукавами (руки скрестил на груди, он, кажется, любит их так скрещивать), а поза — после выступления — «отдыхающая», расслабленная.

— У меня гири сейчас семьдесят два пятьсот, — говорит Дикуль, мы слышим тот самый голос с едва уловимым акцентом (Дикуль из Литвы, из Каунаса). — Хочу довести до семидесяти пяти.

— А зачем? Разве нельзя объявить — семьдесят пять?

— Не-ет, Сашенька, — смеется, — так нельзя...

«Сашенька» — это режиссер будущего фильма Александр Иванкин. Он должен иногда присутствовать в кадре зрительно, а вообще его присутствие должно ощущаться на протяжении фильма. Это не только автор фильма, расспрашивающий Дикуля, но и его добрый, близкий знакомый (что и есть на самом деле). В их экранных взаимоотношениях должна ненавязчиво отыгрываться важная черта Валентина — необыкновенная мягкость этого могучего человека, точнее, его расположенность к людям. И мгновенно срабатывающая у людей ответная расположенность (не фамильярность, он тактично этого не допускает) к нему. Притом что Дикуль для этого не предпринимает никаких специальных шагов. Может быть, именно оттого, что не предпринимает, от органичности этого свойства и возникает подобное биополе, проявляющееся в том числе и в этом ласковом «Сашенька»...

— А ведь приходилось доказывать, — говорит Дикуль (пока он рассказывает, слышно, как на кухне возится Люда), — что необходимо работать с тяжелыми предметами. Помню, мне говорили: бери полегче.

Зачем шары в сорок килограммов? Можно и в шестнадцать. Рядовому зрителю и это много.

Во время разговора Дикуль иногда бросает взгляд на себя в зеркало, чисто машинально, не красуясь, просто такая привычка.

— Я никогда не выбегаю на манеж, — продолжает Дикуль, — с легкими шарами или гирями, якобы тяжелыми. Понимаешь, Сашенька, мы всегда были силачами. Россия издревле славилась ими. И это надо помнить. У меня номер не «игра с шарами», а силовые игры. Зритель должен верить в это.

Слова Дикуля идут на фоне кадров, где зрители в антракте пробуют «на зуб» шары и гири Валентина. Здесь самые разные люди (не «подставки», так происходит всегда, ибо всегда его номер завершает первое отделение и желающих приглашают испытать себя): налитые молодой силой, разухабистые парни, седовласые крепыши, полковники, мальчишки, иногда ядрено сбитые дамы.

Говорит Дикуль:

— Надо не тяжело работать... ну, создавать, так сказать, видимость тяжести... с легкими предметами. Надо легко работать с тяжелыми предметами. Вот настоящий артист. Я набираю вес гирь, потому что моя профессия — силовой жонглер. А силовой жонглер должен быть силовым жонглером.

Встал, чешет Чибу за ухом.

Вертится Анюта, залезла на кровать, на которой сидел Дикуль.

— Доченька, отодвинь ножки.

Анюта весело смотрит на отца, говорит:

— А ты садись на мои ножки.

— Не дай бог папе сесть на твои ножки...

Посмеивается.

Отодвигает Анюту, садится. Продолжает, обращаясь к Иванкину:

— Помнишь, у меня вес пирамиды был семьсот восемьдесят? Потом — восемьсот. А теперь сделал девятьсот. И еще обязательно добавлю. И то, что для вас обещал, сделаю: и с автомобилем, и с...

— Валентин, — перебивает Иванкин, — а сколько тебе лет?

— Сколько лет? — смеется. — Двадцать пять. Двадцать пять всегда!..

Смеется.

● А в цирке антракт. Рабочие, униформисты готовят манеж ко второму отделению: убрали шары и гири с барьера, подметают ковер. За кулисами обычная суета. В артистическом буфете опять народ. Занят телефон-автомат. Сумятица в буфете для публики.

● Игровая комната для маленьких детей тех артистов, что участвуют в программе (такие комнаты есть в каждом цирке) — гам, возня. На диване почти в неподвижной позе лежит шестилетний мальчик. Играет в

шахматы с сидящим перед ним на стуле клоуном. Оба серьезны и сосредоточенны. За детьми следит молодая, лет двадцати шести, стройная женщина — следит, не одергивая, не покрикивая, а как бы тактично участвуя в их шалостях.

Отходит к окну, задумалась.

В ее лице, вообще во всем облике есть уверенность, свойственная современным молодым женщинам, — вера в то, что все еще впереди. Она свободно, но без наигрыша держится, легко говорит. И только в глубине глаз скрыто таится — это надо увидеть, подметить, — печаль, порой очень острая, может, даже паническая, связанная с ощущением, что впереди уже не будет ничего...

Смотрит на мальчика, играющего в шахматы. Это Максим. А женщина — его мама, ее зовут Лена. Она смотрит на сына, говорит:

— Он развит не по возрасту, рассуждает, как взрослый. Может быть, оттого, что с детства все время был со взрослыми. С четырех лет выучился читать, бабушка научила. Знает счет. Но детей очень любит. И они его, умудряются играть с ним даже в войну. Летом у бабушки в Брянске выносим его во двор, дети и крутятся вокруг него. А в последнее время пристрастился к шахматам, не оторвешь. Дед научил.

Слышен звонок к началу второго отделения.

— В общем, ребенок как ребенок, — продолжает Лена. — Страшно бывает... очень страшно... когда задает вопросы. Задает вдруг, внезапно... чувствуешь себя к ним не подготовленной, хотя всегда к ним готова: «Почему все ходят, а я не хожу?»

Слышен еще один звонок.

Клоун, вставая, жмет руку Максимке.

Лена подходит к мальчику, берет на руки и говорит:

— Ну, пошли...

И к детям...

— Я сейчас вернусь.

Уносит Максимку.

Клоун печально смотрит вслед.

Лена проходит коридорами цирка: с ней здороваются, приветственно машут, подмигивают Максимке, он улыбается.

● Гримировочная Дикуля.

Максимка сидит у него на коленях. Обхватив худенькое Максимкино тельце большими, мягкими, крепкими руками, Дикуль говорит:

— Ну, Максимка, давай — начали.

Максимка медленно отводит одну руку, потом медленно, очень медленно возвращает обратно. Дикуль из-под очков внимательно следит за ним.

— Хорошо — хорошо... Другую руку.

Максимка так же медленно проделывает упражнение другой рукой.

Одно за другим выполняет упражнения Максимка. Описать конкретные упражнения заранее трудно, что-то повторяется, наращивается количественно, но многое меняется. Однако постоянным остается одно: неимоверно замедленный, преодолевающий невидимые нам барьеры темп происходящего при напряженнейшем накале внутреннего ритма. Оба предельно сосредоточенны. Не детски напряженное лицо мальчика. Кажется, не меньшее, чем на арене, напряжение Дикуля. Своими мускулами, иногда жестом Валентин вторит движениям Максимки, целиком отдается им. А сила напряжения особенно заметна — по контрасту — в те моменты, когда Дикуль говорит: «Молодец, отдохни». На лице Максимки сразу возникает удовлетворенная ребячья улыбка. И сразу же расслабляется Валентин, будто сбросил с себя, закончив номер, штангу на помост.

И еще: фильм цветной, но все занятия с Максимкой снимаются в черно-белом варианте.

Занимаются Дикуль и Максимка. А с пола смотрит на них сквозь нависшую шерсть внимательными пуговичными глазками Чиба.

● В детской комнате рассказывает Лена:

— Это у него с рождения — практически полная неподвижность. Диагноз единодушный — безнадежно. И вдруг бабушка прочла о Валентине статью. Разыскала его. Во время гастролей в Брянске пришел к нам. Максимка глядел испуганно, думал, опять врач.

Возятся, шумят, бегают по комнате цирковые дети.

— Валентин молча осмотрел... Максимка тогда не мог отвести руку за голову. Что подумал Валентин, не знаю. Но буквально уже со следующего дня ходили к нему в цирк.

● Занимаются Дикуль и Максимка. Медленно, очень медленно Максимка поднимает вверх то одну, то другую руку, с огромным усилием, но и с упорством делает другие движения — те, которые нам с вами в повседневной жизни даются без всяких усилий. Дикуль объясняет, что надо делать, объясняет подробно, по-взрослому. И снова трудная, тяжелая работа. Она перебивается короткими изображениями: налитые молодой силой парни, седовласые крепыши, мальчишки, даже дамы во время антракта в зале с тем или иным успехом подымают (или хотя бы сдвигают с места) шары и гири Дикуля.

● Занимаются Дикуль и Максимка, и хотя работа тяжелая, но видно (это всегда видно), что Максимка жаждет ее, отдается ей целиком.

Лена продолжает:

— И вот так уже почти два года: когда гастролировал в Москве, возили Максимку к нему в цирк на Вернадского — осень, зиму... А потом ездили с Максимкой, где Валентин выступал, — Магнитогорск, Одесса... Теперь здесь, в Ленинграде. Валентин всегда помогал: пристраивал меня на гастролях работать в детскую комнату... Надо же на что-то жить...

помогал с жильем... А ведь мы ему совершенно чужие люди. С Валентином Максимка просто преображается. Дикуль его заводит с полоборота. А если что не получается, Максимка покраснеет, слезы в глазах, но никогда, никогда не плачет... Вы ведь смотрите и, конечно, ничего не замечаете. И пока кино будете снимать, тоже ничего не увидите. Никакого чуда. Но я-то знаю, что за эти два года произошло, какие сдвиги...

— Ты веришь в Дикуля?

— Надо верить не только в Дикуля, а в то, чем он занимается. А потом... тут есть что-то еще — другое, совсем другое... Пока еще не знаю, как сказать... что-то другое.

— И все-таки, наверное, самое главное, чтобы ты сама верила?

— А что мне остается делать? — улыбается. Улыбается вроде весело, но в глубине глаз — печаль.

● В номере цирковой гостиницы печатает на машинке Люда, в уголке играет Анюта.

Оторвавшись от машинки, Люда говорит:

— Он занят, нет ни минуты... Представление вечером, а уходит в цирк с утра... После статей в «Медицинской газете», «Советской культуре, «Науке и жизни» засыпали письмами... пять тысяч писем. Даже изза границы пишут. Отвечаем на все... Я вон с утра до ночи тарабаню на машинке... Прямо крик о помощи... Высылаем чертежи станков, систему упражнений... А многие, кто хоть как-то передвигается, приходят сами в цирк: десятки людей во всех городах... И очень много наших артистов, циркачей после травм, спортсменов. Валя показывает, советует систему, занимается. А ведь ему надо самому ежедневно тренироваться, чтобы иметь запас силы, как он говорит. Сколько раз спортсмен выходит на рекорд? Ну два-три раза в году? А тут — каждый день, иногда — два, а иногда — три раза в день. Подумай только! Дневные представления короче — дети устают, можно что-то сократить, чуть облегчить. Но ведь пирамидой он заканчивает каждое выступление. Каждое!.. И надо держать постоянно форму, а он еще все время увеличивает вес предметов. Уж если снимать кино, так об этом...

Люда опять «тарабанит» на машинке.

Играет Анюта — она умеет себя развлекать.

● Кулисы около фургона Дикуля. Рядом с фургоном тренировочный станок, гири, штанги разных калибров. Дикуль, стягивая с себя рубашку, весело спрашивает сидящего на стуле Максимку:

— Ну что, идем на рекорд?

— Идем, — охотно отвечает Максимка.

— Сначала я, — говорит Дикуль.

Сняв очки, привычным жестом кладет на крышу фургона.

Очки на крыше фургона.

Тренируется Дикуль: выжимает гири, подбрасывает их и ловит, приседает со штангой.

Максимка наблюдает: налитые, кованые бицепсы, игра и переливы мышц. Лицо Максимки не очень подвижно, но глаза внимательны. Он сидит в той обычной позе, в какой сидит на стуле любой ребенок, и все-таки есть что-то непривычное, это быстро схватывается: может быть, слишком долгая (особенно для такого маленького человечка) несменяемость позы?

Закончив, Дикуль привычным жестом берет очки с крыши фургона, водружает на лицо. Какое-то мгновение, прикрыв глаза, расслабившись и вытянув ноги, сидит на стуле. Говорит Максимке:

— Ну, а теперь ты.

Занимаются Дикуль и Максимка. Повторяют, как всегда, медленно, с огромными усилиями уже знакомые нам упражнения.

Смотрит Лена, она тут же, рядом.

Смотрит уже не очень молодой человек. Он тоже неподалеку — в обычном костюме, но мы узнаем в нем клоуна. Узнаем, может, еще потому, что он, присев на какой-то куб (атрибут одного из номеров), держит на коленях деревянную коробку с шахматными квадратиками. Он даже не смотрит, а лишь иногда поглядывает в сторону Дикуля и Максимки — просто отдыхает, наверное, ждет Максимку, чтобы сыграть с ним в шахматы. Где-то лениво рыкают хищники, постукивает копытами лошадь, тявкают собачки.

Дикуль кладет Максимку спиной на специально собранный для него тренажерчик — небольшая доска на подшипниках. Уложить Максимку помогает Лена. Дикуль прикрепляет к ножкам Максима веревочку с противовесом, вес его — крохотный, но Дикуль объясняет Максимке, что он должен этот вес отжать сам — силой своих мышц.

Максимка пробует: раз, другой, третий...

Внимательно следит Дикуль. Смотрит Лена. Смотрит клоун.

Противовес чуть сдвигается вверх, а тренажер с Максимкой чуть-чуть сдвигается с места. Мы этого даже не видим, но слышим скрежет подшипников по бетонному полу кулис, позвякивание круглых противовесов.

— Хорошо, хорошо, — говорит Дикуль. — Молодец.

Он поднимает Максимку, сажает себе на колени. Оба отдыхают и оба довольны.

— Вечером придешь? — спрашивает Дикуль.

— Приду, — отвечает Максимка.

● В детской комнате гомонят дети.

Дверь в комнату открыта. Из нее видна суета перед началом представления: снуют туда-сюда готовые к выходу на арену артисты, слышны звонки, настраиваемые инструменты, шум публики.

Диван, на котором лежал Максим, пуст.

Лена говорит, как бы продолжая прерванный разговор, скорее всего это продолжение разговора, который она, не переставая, ведет сама с собой.

— Конечно же, я тоже жду чуда. Только главное не в этом, не в чуде... Трудно объяснить... Главное в том, что Максимка последние два года живет... Раньше болел, нет, не болел... тут нужно другое слово, страшнее... А теперь — живет. Жить — это все-таки... пусть и красиво звучит... когда цель... Удачи, страдание — все вместе. Но это и есть — жить... У Максимки все это теперь есть. И мы все... жили ожиданием... ожиданием... ах, да что там говорить... А теперь пробуем жить ожиданием жизни...

Примерно от слов «У Максимки все это теперь есть» мы уже только слышим Лену, но не видим. Слова звучат на фоне бурлящего, как кратер, амфитеатра перед началом представления. И снова...

...И снова сияние огней, фантастическая круговерть тел и предметов, блеск костюмов, вальсирующая лошадь, боксирующие мишки, голуби, садящиеся на палочку, которую держит Люда, клоун. Взрывы хохота, обвалы аплодисментов...

Среди зрителей — Максимка. За происходящим на арене следит внимательно, иногда улыбается вместе со всеми, хлопает — по-своему, неловко, в другом ритме, но вместе со всеми.

Мчатся по кругу кони.

На их спины на полном скаку взлетают джигиты (а то и «джигитки»). А потом и совсем юные наездники, мальчики немногим старше Максимки, в лихо заломленных кубанках.

Смотрит Максимка.

Икарийские игры: с подкидных досок, совершив сальто в воздухе, опускаются, становясь на плечи стоящих или садясь попками на вытянутые ноги лежащих взрослых акробатов, мальчики-акробаты — совсем юные, немногим старше Максимки.

Смотрит Максимка.

Один из мальчиков срывает номер: не успев «приножиться» на ноги взрослого акробата, соскальзывает вниз.

Возникший было взрыв аплодисментов тут же сходит на нет.

Все начинается снова.

Мальчик-акробат улыбается, улыбаются другие — взрослые и юные участники номера. Улыбается зал. Но и зал, и арена, и инспектор манежа, и униформисты — все настороже.

Смотрит Максимка.

Грохот подкидной доски, взлетает мальчик, опускается попкой на подставленные ноги, и снова соскальзывает...

Зал «охает», сочувственно шумит.

Опять все улыбаются.

Что-то (как бы невзначай, между делом и тоже улыбаясь) говорит один из взрослых акробатов тоже улыбающемуся мальчику-акробату, он едва заметно кивает головой.

Зал замер.

В тишине грохочет подкидная доска.

Взлетает вверх мальчик.

Медленно-медленно опускается.

Затаив дыхание, следит Максимка.

Мальчик опускается и, как литой, застывает на ногах поддержки.

Бушует зал.

Смотрит, еще не придя в себя, Максимка.

И тут же — очки на крыше фургона, а на арене...

...Дикуль подкидывает золотые шары, поднимает гири, золотой змеей извивается вокруг торса штанга с шарами-набалдашниками (номер Дикуля надо снимать с разных точек, разными планами, так, чтобы каждый раз уже знакомое выглядело по-новому).

Смотрит Максимка.

Люда в черном платье, улыбаясь, подает Валентину полотенце, он обтирает тело. Ставят аппаратуру, но другую, не ту, что для пирамиды, что-то новое.

Инспектор манежа:

— Уникальный трюк!

Смотрит Максимка.

Снова тишина в зале.

Над горкой поднятый помост, по специальным рельсам-желобам въезжает блестящая черная «Волга» и...

...также медленно, аккуратно съезжает вместе с шофером на плечи Дикуля.

Смотрит Максимка.

Дикуль держит автомобиль на себе.

Ликует зал.

Восторженно аплодирует вместе с залом Максимка.

● Гримировочная Дикуля. Он лежит на кровати навзничь, накрыт простыней. Голова на сложенных под подбородком (под бородой) руках. Полная неподвижность. Глаза закрыты.

Тут же Люда хлопочет на кухне. Возится Анюта. Максим сидит на стуле, рядом Лена. На телевизионном экране — беззвучное детективное действо. Иванкин с осветителями тянет провода осветительных приборов. Оператор налаживает камеру. Ворчит Чиба — не нравится суета.

Кажется, что Валентин совершенно отключен от окружающего. Но вдруг, не открывая глаз, говорит:

— Видишь, Сашенька, обещал для вас сделать и сделал...

— Спасибо,— отвечает Саша.

— А как тебе? — уже открыв глаза, спрашивает, не меняя позы, Дикуль у Максимки.

Трудно сказать, что он ответит. Максимка часто смотрит представление, он обожает цирк, очень любит смотреть номер Дикуля. И этот вопрос «как тебе?» — Дикуль ему часто задает. Они ведут серьезный диалог. Заранее угадать Максимкин ответ трудно, но думается, что в любом случае это может оказаться интересный разговор.

— Послушай,— обращается Саша к Люде, пока идет этот разговор,— никак не могу выяснить: сколько Валентину лет?

— Ты слышишь, Валентин! — весело кричит из-за шкафа Люда.— Он интересуется, сколько тебе лет.

Дикуль — все в той же позе — смеется и не отвечает...

● И почти в такой же позе лежит Дикуль, но теперь в кабинете профессора. Тот много лет наблюдает Дикуля. Поэтому, когда между ними идет обычный диалог медика и пациента с расспросами о состоянии здоровья, о функциях организма и т. д., в самом тоне обстоятельного, неторопливого разговора сразу ощущается, что это давние знакомые. Разговор пересыпан шутками, из них явствует, что никаких серьезных жалоб у пациента нет, то одни, то другие приборы никаких особых отклонений не показывают: хорошую, без срывов, кривую чертит кардиограф, не делает диких скачков стрелка тонометра, нет новых изменений на рентгеновских снимках позвоночного столба. Оба, будем надеяться, в общем и целом останутся довольны друг другом.

Профессор рассматривает свежие, еще сыроватые большие снимки позвоночника. Вдруг, задвинув ширмой Дикуля, набирает номер телефона и кого-то приглашает к себе. На лице у него — хитринка.

В кабинет заходит еще один врач.

— Послушай,— обращается к нему хозяин кабинета,— хочу показать тебе эти снимки.

Пришедший доктор рассматривает снимки, рассматривает внимательно, сравнивает, хмурится. Показывает на одно место — странное утолщение вокруг позвоночника.

— Что это?

— Это,— отвечает профессор,— след позвоночного перелома.

Врач опечален:

— Давно?

— Двадцать лет назад.

— Больной неподвижен? — спрашивает врач.

Профессор смеется, отодвигает ширму.

— Вот он.

Валентин встает, знакомится с врачом.

— Не может быть. — твердо говорит врач, — вы меня разыгрываете...

● Коридоры больницы: ходячие больные, но в корсетах, подпирающих подбородки. Больные, передвигающиеся на костылях. Больные, передвигающися на колясках сами или с помощью санитарки. Больные, передвигающиеся сами, но держащиеся за металлическую поддержку на колесиках. Сквозь приоткрытые двери палат видны лежачие больные.

По коридорам в сопровождении врачей идут Валентин и Люда.

Конференц-зал больницы.

В зале медики и больные (больные тоже кто на костылях, кто в корсете, кто — на коляске).

Перед публикой за столом садятся Валентин, Люда, несколько врачей.

— Все вы читали, слышали, — говорит врач, ведущий встречу, — об артисте цирка силовом жонглере Валентине Ивановиче Дикуле, перенесшем когда-то травму — перелом позвоночника. Сегодня Валентин Иванович у нас в гостях.

...Во всех городах, где гастролирует Дикуль, его просят приехать в больницы, в научно-исследовательские институты на встречу с врачами и больными. Во время недавних гастролей в Одессе его пригласил институт усовершенствования врачей, во время нынешних гастролей в Ленинграде — реабилитационный центр в Сестрорецке. Дикуль всегда старается откликнуться, хотя со временем туго.

В этих встречах неизменно есть что-то запланированное, почти точно предсказуемое, а что-то предсказуемое лишь отчасти.

Более или менее точно предсказуемое — это рассказ Дикуля о себе.

Он рассказывает о том, что родился в Литве, родителей не помнит, воспитывался в интернате. С детства влюбился в цирк, школьником участвовал в самодеятельном цирковом коллективе, а потом в профессиональной труппе, став воздушным гимнастом. В шестьдесят втором году, не подстраховавшись, из-под купола рухнул вниз. Через два года и восемь месяцев выехал из больницы на коляске — верхняя часть тела, до пояса, сохраняла подвижность, нижняя — атрофирована. Приговор врачей — навсегда... Валентин расскажет о том, как ему помогали люди: Каунасский горком комсомола поддержал его просьбу возглавить самодеятельную цирковую группу при Дворце культуры. Он разъезжал по физкультурному залу и вел репетиции. На смотре самодеятельных цирков его группа заняла второе место. А одновременно стал тренироваться сам — мечтал вернуться на манеж. Тренировался он беспрерывно, переворошил гору медицинских книг, обдуманно расширял и увеличивал нагрузки. Не давал себе ни на секунду отступить и расслабиться;

иногда к ночи, закончив комплекс упражнений, он уже не в силах был добраться до постели и засыпал тут же — у «шведской стенки», на мате...

Менее предсказуемая часть встречи — вопросы и ответы. Вопросы врачей — чисто медицинские, часто сугубо специальные. И вопросы больных — больше эмоциональные, хотя и неотделимые от медицины. Вообще присутствие больных на этих встречах Дикуля с врачами (врачи, между прочим, предлагают ему проводить встречу отдельно с ними, отдельно — с больными, но он всегда настаивает на совместной встрече) придает им особо драматический накал, хотя в ходе беседы и немало веселого. Такой накал дает почувствовать смысл, цель, преследуемую Дикулем: не столько помочь медицине разобраться, что было с ним (хотя у медицины к этому интерес огромный, и он, как говорится, «готов служить»), сколько помочь тем, кто в беде.

Вопросы самые разные, в том числе и вопрос, который, может быть, задаст Саша или кто-то из больных по видимому нами Сашиному наущению: «Сколько вам лет?», а Валентин со смехом, конечно же, увернется от ответа...

Кроме того, вопросы задают и Люде, чаще всего про режим: чем, когда и много ли он питается? Она отвечает, что питается, как и все, хотя в определенное время по отношению к тренировкам и выходу на манеж. Если пропустил время, то уже не ест.

— В Одесском институте, — говорит Люда, — меня тоже спросили о режиме. Там я сказала: вопросов было так много, что сегодня муж остался без еды — я не успела его покормить...

И еще: традиционный для ритуала этих встреч момент.

— Моя жена, — говорит Дикуль, — цирковая артистка, из династии циркачей. Но по образованию она филолог. Люда пишет стихи, и все, что случилось со мной, попробовала описать в поэме.

Читает Люда (и мы узнаем голос, что звучал в «запеве» фильма):

Белая палата.
Белая сестра.

Слушают врачи, сестры.

Слушают больные в зале.

Мы видим больничные коридоры с медленно передвигающимися больными. Палаты с лежачими. Дежурный пост в коридоре. Вспыхнувшая лампочка вызова.

Слушает зал.

Читает Люда:

Только б не заплакать!
Боль остра!..

На мгновение мелькает изображение фараона в колеснице на фоне пирамиды, голос Люды:

Вместэ ног — колеса —
Фараона трон.

Больничная лестница: на костылях поднимаются, спускаются больные, а рядом — легко, быстро — взбегают и сбегают врачи, сестры, посетители.

Голос Люды:

Да не лезь с вопросами,
Больное не тронь!..

Газеты, журналы, советские и зарубежные, со статьями о Дикуле и его фотографиями, заголовки «Человек с тонной на плечах» (и ниже: «Гость редакции»), «Минута триумфа», «Из племени Корчагиных. Движение, начавшееся с неподвижности»...

На фоне всего этого сначала звучит голос Дикуля, а затем появляется он сам — в номере цирковой гостиницы. Сидит в расслабленной позе, руки скрестил на груди. Слышно, как Люда стучит на машинке. За спиной Дикуля приглушенно работает телевизор.

— Очень много пишут, — говорит Дикуль, и в его голосе уловимы одновременно нотки удовольствия по этому поводу и нотки вполне здравой по этому же поводу иронии. — Как-то в одной газете уже набрали статью, но какой-то абзац не влезал, что-то там выбросили, впопыхах скомпоновали, а потом даже попало в «Крокодил» — «Нарочно не придумаешь»: «Вот так выступает на арене Дикуль и другие животные...» — Смеется. — И пишут в основном одно и то же: «Вот он, голубоглазый, широкоплечий...» А мне иногда кажется, что со мной и не разговаривали... Разговаривали, конечно, но я, наверное, забыл, ведь очень много корреспондентов ходит...

— Так ты против?

— Нет, не против, — лицо стало серьезным. — Статьи...

Люда, стучащая на машинке.

— Потом письма, — продолжает Валентин. — Вот эти встречи в больнице... Знаешь, Сашенька, зачем? Сейчас медицина очень заинтересовалась моими упражнениями, системой, станочками... Но дело не в этом. Представь себе: лежит он, бедняга, в палате, и что-то для себя решает... Ну, хочет попробовать начать... а там, в палате, с разных коек ему говорят: «Ну что ты трепыхаешься? Я пять лет лежу». А другой: «Я — восемь, и ни разу не подымался, а ты, чудак, шебуршишься...» А ведь от лежания не только атрофированные, но и здоровые мышцы вянут... Но главное — психика, падает сила духа... Так вот, Сашенька: надо дать людям надежду. Вы дадите людям шанс — это уже победа!..

Слова о надежде, о шансе идут на кадрах, где Дикуль занимается с Максимкой.

Максимка сидит на коленях у Валентина и снова медленно, очень

медленно разводит руки. Упражнения повторяются, на мгновение перебиваясь дикулевской пирамидой.

Голос Валентина за кадром:

— Пирамида — древнее открытие, основанное на понимании крепости опоры. Мы ведь все — в пирамиде. Опираемся друг на друга и друг друга поддерживаем... Вынь одно звено — рассыплется все...

— Ну что? — весело спрашивает Валентин в кадре Максимку. — Идем на рекорд?

Максимка утвердительно кивает.

— Будем стоять! — говорит Дикуль.

Он ставит Максимку ногами на свои колени. Обхватив его тельце, ищет устойчивое положение и — чуть расслабляет руки.

Ноги Максимки тут же подгибаются, Дикуль подхватывает его и ласково говорит:

— Ну, что же ты?.. Ты уже можешь стоять, надо только держать спинку... Держать позвоночник...

Снова ставит Максимку и, повторяя: «Я страхую!.. Я страхую!..» — отпускает его, но у Максимки снова подгибаются колени.

Опять объясняет Дикуль.

И снова все повторяется, разве что на какую-то долю секунды Максимке удается удержаться. Смотрит, закусив губу, Лена. Смотрит Люда. Предельно внимательны глаза Валентина.

Но колени Максимки снова подгибаются.

И вдруг Валентин резко, без всякой пощады, говорит:

— Мужчина ты или нет? Ты должен забыть обо всем. Должен чувствовать себя совершенно свободным. Ты уже можешь, понимаешь, можешь стоять! Как любой нормальный человек. Ты должен стоять!

Снова ставит Максимку, повторяя: «Я страхую!.. Я страхую!..»

Смотрит Лена.

Замер огромный амфитеатр цирка.

Монументален инспектор манежа.

Застыл дирижер, и молчит оркестр.

Неподвижен, но весь наизготовке, строй униформистов.

Нет снисходительности на лицах осветителей.

Распахнуты добрые глаза клоуна, держащего под мышкой деревянную коробку с шахматными квадратами.

Ищет, ищет точку опоры Максимка и, наконец, найдя ее, — стоит...

Тишина: ни шквала аплодисментов, ни грома музыки, только слышны негромко повторяемые слова: «Я страхую!.. Я страхую!..»

Максимка стоит ну, скажем, пять, семь, десять секунд! А потом ноги подгибаются, и большие руки Валентина подхватывают его, сажают на колени.

Дикуль говорит:

— Молодец!

Оба улыбаются.

Беззвучно (мы только видим это) ликует зал, улыбается клоун, взмахнул руками дирижер, и тогда запел в тишине кларнет.

— Максимка, будешь ходить? — спрашивает Саша Иванкин.

— Если меня даже убьют, я все равно буду ходить, — говорит Максимка (он однажды произнес эту фразу, трудно сказать, сумеет ли ее повторить, но внутренне нечто подобное он готов повторить всегда).

● Серый ленинградский день на стыке осени и зимы. Улицы шуршат шинами. Озабоченное, спешащее многолюдье.

И вдруг — чуть-чуть над толпой — лошадиная голова.

Сквозь поток прохожих несет на плечах Дикуль живую лошадь. Его подслеповатые, без очков, глаза улыбаются.

А навстречу...

клодтовские кони...

...вздыбившийся конь под Петром.

Дикуля провожают атланты и кариатиды старых петербургских домов, Эрмитажа.

Голос Дикуля:

— Некому передать профессию... Был бы сын...

Голос Люды:

— Я счастлива, что у нас дочь... Подальше от этих штанг.

Валентин несет лошадь на плечах.

Очки на крыше фургона.

Голос Иванкина:

— Валентин, а сколько тебе лет?

Смех...

Читайте в следующем номере:

Под рубрикой «Навстречу XXVII съезду КПСС» — беседу с академиком В. Гольданским о роли кинематографа в пропаганде идей научно-технического прогресса.

Рецензии на фильмы: «Битва за Москву», «Путешествие молодого композитора», «Фраги — Разлученный со счастьем», «Детство Бемби», «Выбор судьбы».

Творческий портрет актера Юрия Соломина.

В разделе «Мемуары и публикации» — письма К. Симонова к кинематографистам.

Обзор современного французского кино.

Сценарий С. Фрейлиха о кинорежиссере Михаиле Ромме.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием

КАРОСТИНА Михаила Степановича, кинорежиссера

С 70-летием

МАМЕДОВА Джаваншира Мусу оглы, кинорежиссера, оператора,
заслуженного деятеля искусств Туркменской ССР,
заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР,
лауреата Ленинской премии

С 60-летием

ЖЕЛЕЗНИКОВА Владимира Карповича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР

ХУЦИЕВА Марлена Мартыновича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР

С 50-летием

ГРИГОРЬЕВА Бориса Алексеевича, кинорежиссера

ДЖИГАРХАНЯНА Армена Борисовича, актера,
народного артиста СССР,
лауреата Государственных премий Армянской ССР

КАЛЛОША Шандора Эрнестовича, композитора

КОНОВАЛОВА Владимира Федоровича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

КОТОВА Евгения Сергеевича, кинодраматурга

ТРУНИНА Вадима Васильевича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии МНР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

